

عالم الفكر

علوم الصحاري

- قصة الصحراء
- الموارد البيولوجية في الصحراء العربية
- التصحر والأمن الغذائي
- البدو الرعاة في افريقيا

المجلد السابع عشر - العدد الثالث - اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٦

"مجلة عالم الفكر"
قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية : -

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره

(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع فى نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .

(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الاعلام - الكويت - ص. ب ١٩٣
الرمز البريدي 13002



رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٦
المراسلات: باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت: ص.ب ١٩٣

المحتويات

علوم الصحاري

●●●

شخصيات وآراء

●●●

مطالعات

●●●

من الشرق والغرب

●●●

صدر حديثا

« بعد سبع عشرة سنة »
رسالة مفتوحة من مستشار التحرير

منذ سبع عشرة سنة ونيف ، بدأ التفكير في وزارة الإعلام بالكويت (وزارة الإرشاد والأنباء حينذاك) في إصدار مجلة « عالم الفكر » لتكون منبرا للثقافة الرفيعة في العالم العربي ، ومنذ البداية كرمتني الوزارة حين دعتني للمشاركة في الإعداد لإصدارها ثم كلفتني بالعمل مستشارا لتحريرها ، وهو المنصب الذي شغلته طيلة هذه الأعوام والذي أتركه الآن بعد الانتهاء من الإعداد لصدور هذا العدد من المجلة ، وقد بلغت السن التي يحسن بالمرء أن يخلي عندها مكانه لمن هم أكثر منه شبابا وقدرة على العمل ومواصلة المسيرة .

وخلال هذه الأعوام السبعة عشر لم تدخر وزارة الإعلام جهدا في توفير المناخ الملائم لقيام مثل هذا العمل حتى تخرج المجلة على مستوى يرضي العقل والذوق وحتى تكون « عالم الفكر » ساحة مفتوحة لأقلام الكتاب والمفكرين من مختلف أنحاء الوطن العربي ومن مختلف الاتجاهات الفكرية ، وهو الأمر الذي تحقق إلى حد كبير ، ولكي يجد القاريء المثقف الجاد على صفحاتها فكرا راقيا وثقافة رفيعة متنوعة تجمع بين تراث الماضي العربي الاسلامي ، والعلم الحديث المتطور والفكر العالمي ، ونرجو أن يكون قد تحقق من هذا قدر غير يسير . وربما كان حيز ما قدمته وزارة الإعلام في هذا الصدد ـ وهو ما كان يحرص عليه ويؤكده كل المسؤولين في الوزارة وبغير استثناء ـ وهو أيضا ما نفخر به جميعا ونعتز ـ هو احترام حرية الرأي وحق التعبير عنه . فلم يحدث أن تدخلت الوزارة أبدا في توجيه المجلة وجهة معينة أو تحديد ما ينشر فيها . ولم يحدث أبدا أن حجرت الوزارة على رأي ، وكان المعيار الوحيد للنشر أو عدم النشر على صفحات المجلة هو المستوى العلمي للدراسات والبحوث والمقالات

مسترشدين في ذلك برأي وخبرة عدد كبير جدا من المتخصصين في مختلف فروع المعرفة وفي كل أنحاء العالم العربي ممن كانت المجلة تلجأ إليهم لتقويم هذه المقالات والدراسات . ولم يكن هؤلاء الأساتذة الأجلاء يبخلون على المجلة بالرأي والمشورة . وكانت المجلة تحترم رأيهم وحكمهم مثلما تحترم رأي الكاتب تماما .

ولقد كان لهذه السياسة الحكيمة التي اتبعتها وزارة الإعلام منذ البداية والتي تقوم على عدم التدخل في حرية التعبير عن الرأي مع الاستعانة بالأساتذة المتخصصين سواء للإسهام بكتاباتهم أو لتقويم المقالات والدراسات قبل نشرها أفضل الأثر في بلوغ المجلة المستوى الرفيع الذي وصلت إليه . والنجاح الذي حققته . وقد تمثل ذلك النجاح في الزيادة المطردة في عدد النسخ المطبوعة (من ستة آلاف نسخة عام ١٩٧٠ إلى أكثر من ثلاثين ألف نسخة عام ١٩٨٦م) وفي الرسائل والخطابات التي تتلقاها المجلة من القراء من كل أنحاء العالم العربي .

وقد حمل عبء العمل في المجلة هيئة تحرير محدودة إلى أبعد الحدود ، إذ لم يرتفع عددها في أي وقت من الأوقات عن أربعة : رئيس التحرير ، ومستشار التحرير ، وسكرتيرة التحرير ، وسكرتير فني يقوم في الوقت نفسه بعمل أمين مكتبة المجلة . بل إن رئيسي التحرير اللذين اضطلعا بهذه المسئولية الضخمة خلال السبعة عشر عاما الماضية كانا يتوليان في الوقت ذاته ـ منصب وكيل الوزارة المساعد للشئون الفنية (شئون الصحافة والثقافة والرقابة الآن) ، كما أنني كنت طيلة الوقت أستاذا بجامعة الاسكندرية قبل إعارتي إعارة كاملة للمجلة منذ ستة أعوام . ومنذ عام واحد مضى تم تكوين « مجلس إدارة للمجلة يتألف من أربعة من الشباب الكويتي المثقف الذين يمثلون أربعة تخصصات مختلفة ولكنها متكاملة ، وهي الثقافة العربية الإسلامية ، والآداب الأجنبية ، والدراسات الإنسانية والعلوم البحتة والتطبيقية .

وخلال معظم هذه السنوات السبع عشرة لم يظهر في الصفحة الأولى من المجلة إلا اسم رئيس التحرير ومستشار التحرير ثم ظهر بعد ذلك أسماء أعضاء مجلس الإدارة حين تألف ذلك المجلس . ولكن هناك أشخاصا آخرين كانوا يعملون طيلة هذه السنوات في صمت وصبر وإنكار للذات ، ولم يحدث أبدا أن أشارت المجلة إلى أسمائهم رغم ما يحملون من مسئوليات ورغم دورهم الحيوي في إصدار المجلة وأشعر أن من حقهم علينا جميعا أن أشير إليهم هنا رغم أنني أدرك مدى كراهيتهم لذلك . . فقد كانت هناك شيخة النصف ، أول من تولى أعمال سكرتارية التحرير وأسهمت بنصيب وافر من الجهد في مرحلة التأسيس الأولى . وقد حملتها كفاءتها وقدراتها إلى أن تصبح مديره لمراقبة المصنفات بالوزارة ، لكي تتولى المسئولية من بعدها نوال عبد الله المتروك التي تعمل في هدوء ودأب وإيمان برسالتها ، وقد حملتها كفاءتها وقدراتها أيضا إلى أن تصبح أول مديرة للتحرير . وكان هناك صفوت كمال خبير الفنون الشعبية بالوزارة والذي يشغل حاليا منصب أستاذ الأدب الشعبي بأكاديمية الفنون بالقاهرة وكان خير معين في متابعة كثير من النشاط الثقافي والعلمي المتصل بالمجلة وكان هناك صلاح يوسف أول سكرتير فني وقد بذل الكثير من الجهد لتنظيم العمل والإشراف على المكتبة التي تعتبر بمثابة العمود الفقري لأي عمل علمي وثقافي جاد ثم يأتي من بعده محمود حمدي ليواصل العمل بنفس الهمة ونفس الإخلاص والتفاني وكان هناك منذ البداية الرسام الفنان المرهف الاحساس حسن حاكم ومخرج المجلة الوفي الدءوب عطا عفيفي ، وعلي يوسف . ومن وراء هؤلاء جميعهم كان مدير مطبعة حكومة الكويت فهد الجار الله ثم محمد العمر ورجال المطبعة والعاملون بها . وهؤلاء هم الجنود المجهولون أبدا ، الذين يقومون بأدق الأعمال وأصعبها ولا يكادون يلقون سوى أقل العرفان .

وأخيرا ، وبعد هذه السنوات السبع عشرة ، وقد وصلت بفضل هؤلاء جميعا إلى ما وصلت إليه من انتشار ورسوخ أقدام ، وأصبحت مؤسسة ثقافية شامخة ـ وهذا هو ما يقوله الكثيرون . حان الوقت الذي أفسح فيه المجال لمن يتابع حمل المسئولية وأداء الأمانة برعاية وتوجيه وزير الإعلام الشيخ ناصر محمد الأحمد الجابر الصباح الذي يجمع بين الثقافة الواسعة والديبلوماسية الرقيقة والإدارة الحكيمة ، فلابد من أن تستمر المسيرة وأن يرتفع الصرح ويعلو البناء .

والله من وراء القصد ، ،

الكويت ديسمبر ١٩٨٦م

د . أحمد أبو زيد

تمهيد

حين كتب تيوردور مونو Theodore Monod المكتشف الشهير الذي جاب الصحراء (الغربية) الكبرى كتابه عن « المجانة Meharees » أهداه الى « الجمل والماعز : الداية والوعاء ، والحيوانان الوحيدان اللذان أمكن لهما تذليل الصحراء » وكان ذلك في عام ١٩٣٧ . وبعد ذلك بعشرين سنة وفي عام ١٩٥٨ أصدر جان لارنجي كتابه عن « الصحراء سنة واحدة » Jean Larteguy» فأهداه الى « سيارة الجيب وطائرة الداكونا « اللتين » أيقظتا الصحراء من نومها الطويل وغيرتا كل أسلوب حياتها » . وهذان الاهداءان يلخصان كل قصة الصحراء ويقدمان صورة واضحة عن حياتها في الماضي والحاضر كما يعطيان فكرة طيبة عن واقع الصحراء والتغيرات الهائلة التي حدثت فيها . ولا يقتصر هذا على الصحراء الكبرى وحدها أو « صحراء الجزائر » التي حظيت باهتمام معظم الكتاب الفرنسيين وإنما هو يصدق على الصحارى كلها وبوجه عام وإن كان العالم العربي يضم بعض أكبر صحارى العالم وأهمها . فتاريخ الصحراء أو بالأحرى قصتها هي قصة الانتقال من الجمل والماعز اللذين كانا يؤلفان أهم وسيلة للنقل والانتقال ويوفران الطعام أو الغذاء الذي كان يتم حملة ونقله في (وعاء) من جلد الماعز في الأغلب واستطاع البدوي القديم ان يعتمد عليهما خلال قرون طويلة في قطع المسافات البعيدة وفي الأغتذاء وحفظ الحياة وفي اكتشاف كثير من مجاهلها ، إلى الوضع الحالي الذي يعيش فيه الانسان الحديث بكل ما أحرزه وحققه من تقدم علمي وتكنولوجي تمثل في السيارة والطائرة اللتين استطاع بهما غزو الصحراء من جديد وأن يغير بذلك أسلوب حياتها التقليدي وينقل إليها مظاهر جديدة من الحياة والحضارة . ولقد كان الجمل هو أداة النقل والانتقال والاتصال عبر آلاف السنين منذ عرفت

قصة الصحراء

الصحراء وحتى أول رحلة طيران فوق هذه الصحراء ذاتها إلى النيجر عام ١٩٢٠ وبذلك ارتبطت جبال الأطلسي لأول مرة بإفريقيا السوداء بسهولة ويسر إلى حد كبير ، وبدأ الجمل يتراجع مثلما تراجعت الماعز ، ولكن الصحراء لا تزال تحتفظ بهما حتى الآن كجزء من التراث الذي يدل على القدم وعلى أسلوب معين للعيش والحياة لا يزال هو الذي يتلاءم - رغم كل التقدم العلمي والتكنولوجي مع الصحراء والبيئة الصحراوية .

ومنذ هذه الرحلة الجوية الأولى أخذ التوغل داخل الصحراء يتقدم بسرعة رهيبة وبخطوات جبارة وقد سجل التاريخ أسماء عدد كبير من الرحالة والمكتشفين والعلماء والباحثين والعسكريين والطيارين الفرنسيين الذين كتبوا عنها . وبعض هذه الكتابات تعتبر من أهم المراجع العلمية عن الصحراء الكبرى ويمكن الاسترشاد بها في دراسة صحاري العالم الأخرى وفهمها ، وبعضها الآخر يعتبر من عيون الأدب الفرنسي الحديث في مجال الرحلة والمغامرات والاستكشاف كما هو الحال مثلا في كتابات الطيار الفرنسي الشهير أنطوان دوسان اكسوبرى كان هناك هنرى لوت Hen-ry Lhote الذي كشف الكثير من فن الرجل البدائي في صحراء تاسيلي مع أنه كان هو نفسه في الأصل من علماء الحيوان كما أن رحلته الأولى إلى الجزائر كانت للاشتراك في بعثة علمية تضم عددا من العلماء وكانت مهمته هي دراسته الحياة الحيوانية في الصحراء . وقد كشف لوت عام ١٩٥٦ عن عدد من الأعمال الفنية الرائعة التي يقول البعض أنها أروع ما تم اكتشافه منذ العثور على مقبرة توت عنخ آمون .[١]

وقبل لوت بوقت طويل كان هناك الباحث الجيولوجي بارتلمي مدري فلامان Barthelemy — Mederic Flam-mand الذي يعتبر من أهم الرواد في دراسة جيولوجيا الصحراء الكبرى ، وقد ولد فلامان في باريس ومات في الجزائر (١٩١٩ - ١٩٦١) وأمكن له دراسة كثير من التكوينات والطبقات الجيولوجية في شمالي إفريقيا . ولقد ساعد فلامان - دون أن يدري - على تقدم الحملات العسكرية وتغلغلها داخل الصحراء والتغلب على الطوارق وذلك بعد أن صاحبه في رحلاته بعض العسكرين تحت ستار إختفاء الحماية على البعثة العلمية التي كان يشارك فيها ، وبذلك أصبح العلم - دون أن يدري - في حماية الاستعمار - مع أن فلامان نفسه لم يكن يفهم - أو يهتم بشيء ما يطلق عليه اسم « الأحجار المكتوبة » أو المنقوشة ، وهي التسمية التي أصبحت عنوانا لكتابه الذي صدر بعد عامين من وفاته ، وفيه دراسة وافيه - لأول مرة - للنقوش والرسوم الجدارية المنقوشة على صخور الصحراء .

ثم كان هناك العدد الكبير من العسكريين الفرنسيين الذين جمعوا - لسبب أو آخر - بين صناعة الحرب وهواية الأركيولوجيا أو علم الآثار والذين أمكنهم الكشف هم أيضا عن - كثير جدا من اللوحات والرسوم والنقوش الملونة في تاسيلي . ويعتبر الكابتن كورتييه Cortier الرائد الحقيقي لهذه الفئة من الباحثين ، وذلك حين تتبع الرسوم والنقوش المرسومة بالمغرة الحمراء على الصخور هناك ، وهي رسوم لحيوانات عديدة ومختلفة ، ثم تابع بعد ذلك دراساته في بلاد الطوارق مع عدد من الضباط الآخرين . وهذه كلها صور ولوحات تنتمي إلى مراحل مختلفة وتمثل وعولا وثيرانا وظباء وخيولا ورموز البيئة « بربرية عربية » ، وكذلك لوحات تصور رحلات كاملة لصيد الزراف .

---

(١) George Gerster; Sahara, Barrie & Rocliff, London 1960, p. 12

ولكن الكشف عن الأعمال العظيمة في تاسيلي يرتبط على أي حال باسم هنرى لوت الذي توصل عام ١٩٥٧ إلى نتائج طيبة للغاية تتمثل في ثمانمائة لوحة جدارية تم استنساخها ونقلها كلها على أكثر من خمسة عشر ألف قدم مربع من الرسم . وليست هذه بأي حال هي كل الرسوم والتصاوير والنقوش التي كشف عنها هو وزملاؤه ، لأن الرسوم واللوحات في تاسيلي تنتشر في مساحة قدرها خمسمائة ميل في الطول وأربعون ميلا في العرض ، وهي تضم بذلك مئات الآلاف من الوحدات ولكن يبقى أن الفضل يعود إليه وإلى جهوده في تبيين أن الصحراء الوسطى في العصر الحجري القديم كانت مأهولة بالسكان ، وأن هضبة تاسيلي كانت نقطة محورية لحضارات وشعوب عاشت في عصور ما قبل التاريخ ولا نكاد نعرف عنها شيئا . (جورج جرستر ، المرجع السابق ذكره ، صفحتا (٣٣ ـ ٣٤) .

ولقد استمرت الكشوف بعد ذلك في بقية الخمسينات والستينات ، سواء على أيدي لوت نفسه أو غيره من المهتمين الذين جاءوا من بعده والذين كان لهم ولع خاص بأعمال (فناني) عصور ما قبل التاريخ . كذلك لم يعد الأمر قاصرا على الباحثين الفرنسيين وإنما فتحت الصحراء مغاليقها أمام عدد من البعثات الأمريكية التي أوفدها معهد الأركيولوجيا الأمريكي في أواخر الستينات ، كما استخدمت في نقل هذه اللوحات واستنساخها أساليب وطرق حديثة ومتطورة أمكن عن طريقها نقل بعض الأعمال الضخمة . بل إن بعض هذه الرسوم يعتبر أكبر أعمال عصور ما قبل التاريخ المعروفة على الاطلاق مثل صور الزراف التي يبلغ ارتفاع الواحدة منها عشرين قدماً ، ووحيد القرن الذي يبلغ طوله خمسة وعشرين قدما ، والأفيال التي ترتفع إلى خمسة عشر قدما وهكذا .(٢)

وهكذا تبدو الصحراء الكبرى كما لو كانت « معرضا للصور التي تنتمي إلى أساليب (ومدارس) مختلفة ، بحيث تعرض لنا في مجملها قصة الحضارات والسلالات والشعوب التي تعاقبت على الصحراء والتي قد تكون جلبت معها فنونها ، أو التي قد تكون نقلت معها أثناء مرورها أو التقاليد الفنية ، التي كانت سائدة بالفعل في الصحراء وحملتها إلى مناطق أخرى . ولكن الأسئلة التي تفرض نفسها هنا هي : ما الذي تمثله كل هذه الأساليب الفنية ، هل يمثل كل أسلوب منها تعبير فنان فرد واحد ، أم أنه يعبر عن مدرسة متكاملة ، أو عن فن إحدى القبائل ؟ وهل وجدت هذه الأساليب المختلفة كلها معا وفي وقت واحد وأثر بعضها في بعض ، أم أن كل أسلوب منها ظهر مستقلا تماما عن غيره من الأساليب ؟ وهل ظهرت الأساليب في فترات زمنية مختلفة ؟ وهل يمكن تتبع التعاقب الزمني لهذه الأساليب وتحديده بدقة ؟ ثم ما هي بالضبط تلك الشعوب والسلالات والقبائل التي أقامت هذه الفنون ؟ ومن هم السكان الذين كانوا يعيشون في الصحراء وأحوالهم ؟ وكثير من الأسئلة الأخرى التي أمكن الاجابة عن بعضها والتي لا يزال بعضها الآخر ينتظر الجواب .

ولكن الملاحظ مع ذلك أن هذه الرسوم واللوحات والنقوش تعكس كثيرا من التأثيرات الخارجية المعروفة . فهناك تأثيرات مصرية قديمة تعكس ملامح قوية من أعمال تل العمارنة وطيبة كما أن هناك بعض الملامح الآشورية وكذلك بعض العناصر من كريت وبعض التأثيرات الزنجية وكل هذا من شأنه أن يزيد الأمور تعقيدا وطرافه في الوقت ذاته . وإذا كان الباحثون لم يصلوا بعد إلى تحديد كل العلاقات بين السكان الأصليين وشعوب تلك المناطق المجاورة أو

(٢) Douglas Mazonowicz; Voices from the Stone Age; George Allen & Unwin, London 1974; Gerster, op. cit., p. 28.

البعيدة فإنهم يكادون يقنعون بتصنيف هذه الرسوم تبعا لأنواع النشاط التي تمثله ، وهي أنشطة تشير إلى مراحل تطورية معينة وعلماء الأركيولوجيا يميزون في ذلك بين أربعة أنواع أو أربع مجموعات ترتبط بأربع فترات زمنية ، وهذه المجموعات هي : الرسوم التي تمثل حياة القنص ثم حياة الرعي والرسوم التي تدور حول استخدام الحصان واستخدام الجمل .

أ ـ نشاط الصيد والقنص فتمثله رسوم الأفيال والزراف ووحيد القرن والنعام ، ثم مجموعات أخرى تمثل صيد السمك والتماسيح وفرس البحر .

ب ـ وتمثل مجموعة الرعي اتجاهات أشبه بالاتجاهات التجريدية إلى حد كبير . فهنا نجد الرعاة يهتمون أيضا بالغزلان والخنازير والحمير الوحشية ، والظباء وإن كان يظهر فيها أيضا وحيد القرن إلى جانب قطعان من الثيران ومعها أغنام وماعز ويقودها رعاة معهم كلاب للحراسة . وكثير من هذه الرسوم تعكس درجة عالية من الدقة في رسم تفاصيل أجزاء الحيوان . ويظهر الرعاة في هذه الرسوم واللوحات على أنهم بدو ويبحثون دائما عن الرعي ويمتطون ظهور الثيران ، ولذا جاءت الثيران ضعيفة ضامرة ونحيلة إلى حد كبير كذلك تبين بعض هذه اللوحات مظاهر النشاط الزراعى التي تمارس بين كل الجماعات الرعوية والبدوية المعروفة وفي هذه الحالة تظهر رسوم الأبقار أيضا . ومن الخطأ الاعتقاد بأن الانتقال من حياة الصيد والقنص إلى حياة الرعي تم فجأة أو أنه كان انتقالا قاطعا وحاسما ، وإنما تم التحول تدريجيا واستغرق فترة طويلة جدا من الزمن . وهذه مسألة انتبه إليها علماء الأنثربولوجيا التطوريون . والأغلب أن تربية الحيوان بدأت في الفترة بين الألف الخامسة والألف الرابعة قبل الميلاد ، وأن هذه الحيوانات انتقلت عن طريق باب المندب إلى أفريقيا ومنها إلى السودان ومصر ، وإن كان ذلك لا ينفى إمكان وجود حيوانات وحشية أصيلة تم استئناسها .

جـ ـ أما الحقبة الثالثة ، وهي التي يسود فيها رسوم الخيل ففيها يختفي وحيد القرن وفرس البحر والأفيال ، ويكاد الفنانون يكرسون كل جهودهم لرسم الزراف والغزلان والنعام والظباء وبعض الحيوانات البرية الصغيرة . ويغلب على هذه الرسوم الطابع الهندسي إلى حد كبير . وهذا ينطبق على الأشخاص أيضا . وهذا الأسلوب الهندسي يميز الفترة الثالثة وأن كان الحيوان المميز هو الحصان والعربة التي يجرها حصانان أو أربعة خيول تظهر دائما وهي تجري وقد وقف السائق ممسكا الفنان بيديه .

د ـ ثم أخيرا المجموعة الرابعة التي تظهر فيها الجمال . ورسوم هذه المجموعة . أقل في درجة الاتقان من رسوم القنص والرعي ولكن لها مع ذلك أهمية أركيولوجية بالغة . وليس من المعروف متى ظهر الجمل في الصحراء الكبرى على وجه التحديد وإن كان قد تم العثور على بعض العظام بين بقايا العصر الحجري القديم . ومع ذلك فمن الغريب أنه لم يأت ذكر للجمل في النصوص أو الآثار المصرية القديمة أو حتى في الآداب الكلاسيكية مثل كتابات هيرودوتس وقد جاء بعده من المؤرخين من أمثال تيتوس ليفيوس Titos Livius أو بوليبيوس Polybios حيث يتكلمون عن الفيلة والخيول ولكن ليس عن الجمال في الحروب بين روما وقرطاجة . وربما كانت أول إشارة للجمل على الأرض الافريقية هي تلك التي جاءت في وصف قيصر للحرب الأفريقية حين هزم Thapsus Caesar عام ٤٦ ق . م Juba حليف عدوه بومبي ،

وكان ضمن الغنائم التي أخذها الرومان اثنان وعشرون هجينا . ومنذ ذلك الحين تزايدت أعداد الابل في شمالي افريقيا بحيث استطاعت مدينة طرابلس في القرن الرابع الميلادي أن تسهم بأربعة آلاف هجين في الاغارة على الاعداء . ويذهب جوتييه Emile — Filex Gautier ـ وهو واحد من أفضل الذين كتبوا عن الصحراء ـ إلى أن دخول الإبل إلى شمالي إفريقيا كان أحد الأحداث التاريخية المهمة . وقد حل الجمل محل الحصان تدريجيا . ويبدو أن أستخدام العربة كان قد اختفى قبل ظهور الجمل بوقت طويل وإن بقيت الخيل لبعض الوقت . والمهم هو أن الجمل حين دخل كان هو الحيوان الذي أمكن به غزو الصحراء على ما يقول مونو[٣] .

وعلى أي حال فإن محاولة ربط هذه المجموعات الأربع من الرسوم بمراحل تطورية تعاقبية مسألة فيها كثير من الظن والتخمين وإن كانت تمثل الاتجاه التطوري العام حتى وإن لم تكن التمييزات والتحديدات الفاصلة بين هذه المراحل واضحة وقاطعة كما قد يتبادر إلى الأذهان .

●●●

لم يقتصر الاهتمام بالصحراء على علماء الأركيولوجيا أو المهتمين بفنون الإنسان المبكر في عصور ما قبل التاريخ ، وإنما امتد ذلك الاهتمام إلى أعداد كثيرة من المستقلين بتخصصات ومهن مختلفة ومتفاوتة أشد التفاوت . وقد ترك هؤلاء جميعاً وراءهم ثروة هائلة من الكتابات المتنوعة التي تتراوح بين العمق والجدية والتخصص من ناحية والطرافة والسرد العام من الناحية الأخرى ، ولكنها كلها تشترك في شيء واحد مهم هو أنها كلها نابعة من حب الصحراء والانبهار بها . فللصحارى بوجه عام نوع خاص من السحر رغم كل ما يحيط بها من جفوة وقسوة وقد جذب ذلك السحر إليه كثيرا من الرحالة والدارسين والمغامرين من أمثال باسارج Passarge ولورنس T.E Lawrence و داتي Doughty و جون فيلي Philby وغير ذلك العدد الكبير من العسكريين الفرنسيين الذين تركوا ـ مع بعض العلماء المتخصصين ـ كثيراً من الأعمال التي نشرها معهد بحوث الصحراء في الجزائر Tnstitut de Recherhes Sahariennes وكذلك المقالات العديدة التي تزخر بها مجلة المعهد ، إلى عدد من الرحالة من جنسيات أخرى مختلفة مثل تسيجر Thesiger الذي يصف نفسه بأنه بدوى رحالة » وقد ترك عدداً كبيراً من المؤلفات ثم اختتم هذه الأعمال بمذكراته عن تلك الرحلات ذاتها . وقد ظهرت هذه المذكرات منذ أعوام قليلة تحت عنوان « الصحراء والمستنقع والجبل : عالم أحد البدو الرحل »[٤] ، ومن هؤلاء أيضاً الرحالة الألماني جورج جرستر الذي سبقت الإشارة اليه والذي كتب كتابه الرائع عن « الصحراء Sahara وظهر لأول مرة بالألمانية عام ١٩٥٩ قبل أن ينتقل إلى الأنجليزية في العام التالي ولا يزال يعتبر حتى الآن من أفضل كتب الرحلات عن الصحراء الكبرى ، إذ أنه يجمع بين طرافة العرض وعمق التحليل وتنوع المعلومات . مثل هؤلاء الكتاب وغيرهم كثيرون سواء ممن كتب عن الصحراء الكبرى أو الصحارى العربية أو صحارى العالم بوجه عام ـ كانوا يتحملون ـ بغير شك كثيراً من المشقة والتعب المعتاد ويبذلون جهوداً جبارة لكي يتحملوا قسوة الصحراء الممزوجة بذلك النوع من السحر العذب الجذاب الذي يجعل المرء يستعذب ذلك العذاب الذي لا يدركه إلا من عاش تلك الحياة

(٣) Gerster, op. cit., pp. 28-39; J. LCloudsley — Thompson (ed.); Sahara Desert, Pergamon Press, London, pp. 285-90; Marilyn Achiron 7 Ray Wilkaon, "A Slow Death for a Way of Life;" Newsweek, 27 October 1986, pp. 29-31.

(٤) Wilfred Thesiger; Desert, Marsh and Mountain: The World of a Nomad; Collins, London 1979.

على الأقل كباحث أو دارس أو رحالة يرى نموذجاً خاصاً من البيئة الطبيعية ونمطاً متميزاً من الحياة وأشكالاً مختلفة من النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ولوناً خاصاً من الثقافة بكل ما يميزها من قيم ومبادىء وأحكام ومنجزات فنية وأدبية وفكرية . وليس من شك أن هذا كله كان من أهم الأسباب التي جعلت عدداً من الباحثين في الدراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية وبوجه خاص الأنثربولوجيا إلى التخصص في الدراسات الصحراوية وحياة البدو . وإلى هذا الفريق من الباحثين أنتمي أنا شخصياً بحكم التخصص .

وربما يعكس لنا ذلك الشعوب بالراحة وحب الصحراء حتى في أشد أوقات العنف والقسوة والعناء ما ذكره القائد البريطاني الماريشال مونتجومري في مقالة قديمة له عن « موقعة العلمين » ظهرت في الملحق المصور للصنداي تايمز . اذ يقول : « ان المتاعب الرئيسية للحياة في الصحراء تنحصر في الذباب والعواصف الرملية والترابية . وفيما عدا ذلك وجد جنود الجيش الثامن تلك الحياة بوجه عام حياة صحية وإن لم تكن ناعمة أو مترفة . ورغم الحرارة المرتفعة كان الجو يعطي المرء شعوراً وإحساساً بالانتعاش . ونحن الذين عشنا في الصحراء وحاربنا من العلمين حتى تونس كنا على درجة عالية من اللياقة وارتفاع الروح المعنوية . وباستثناء بعض المضايقات الخاصة الفردية مثل التقرحات والاضطرابات المعوية والصفراء ـ وهذا المرض الأخير كان قاصرا على الضباط وحدهم ـ لم يكن هناك سوى بعض حالات مرضية فردية قليلة »(*) . ولكن الأستاذ والتون يعلق على ذلك قائلاً : إنه على الرغم مما يقوله مونتجو مرى فإن من الصعب أن يأخذ المرء الصحراء على غير محمل الجد . فلم يكن يقدر للجنود الذين اشتركوا في حرب الصحراء أن يكونوا على تلك الدرجة من اللياقة التي يتكلم عنها مونتجو مري ، أو على تلك الروح المعنوية العالية لو لم يقم المهندسون وسائقو سيارات نقل المياه بأداء واجبهم بكفاءة ولم يستطيعوا تزويدهم بذلك القدر المعين من الماء الذي يحدد لكل رجل منهم عن اليوم الواحد ، وكذلك لو لم يكن هؤلاء الجنود أنفسهم قد تعلموا كيف يقتصدون في شرب الماء رغم ارتفاع حرارة النهار واشتدادها(٦) .

وهذه ملاحظة صائبة من الأستاذ والتون . إذ مهما يكن من الاعجاب الرومانتيكي بالصحراء وسحرها وانطلاق الخيال عن روعتها وسكونها ووحشتها واتساع رقعتها المترامية وحياة البدو والمعيشة في الخيام والتغني بالشعر والبيد وما الى ذلك مما يسجله الشعراء والرحالة والروائيون والمغامرون ، فإن الحياة في الصحراء تستحيل تماما إن لم يتوفر للمرء قدر معلوم من الماء يساعده على الاستمرار في البقاء . وإذا كانت الصحراء قد أفلحت في أن تجذب إليها اهتمام كل ذلك العدد الكبير من الرحالة والباحثين والمغامرين ، فقد كان لها في الوقت ذاته ضحايا من بينهم ماتوا من العطش ، كما هو حال بيرك Burke مثلا الذي مات عطشا في صحاري اواسط أستراليا . وكثيرا من البدو أنفسهم ومن رجال القوافل بالذات لقوا حتفهم عطشا على طريق القوافل ، بل إننا لازلنا نصادف حتى الآن أعدادا كبيرة من الهياكل العظمية الآدمية التي تكشف عنها الرياح حين تحمل الرمال التي كانت تغطيها في مناطق لا تبعد كثيرا عن مواقع المادة كما هو الحال مثلا في الصحراء الجنوبية المحيطة بالواحات الخارجية في مصر ، والتي لا تبعد عن وادي النيل إلا بحوالى مائة وخمسين

(*) Montgomery: "The Battle of Alamain"; The Sunday Times Magazine, Sept. 24, 1967, p. 25.

(٦) K. Walton; The Arid Zone, Hutchinson University Library, London 1969, p. 98.

كيلو مترا ، ورغم توافر المياه الجوفية في المنخفض الذي تقوم فيه الواحة ذاتها . فالماء إذن هو أساس الحياة في الصحراء ، ولا بد من العثور عليه وتوفيره إذا أريد لهذه الحياة أن تستمر وسكان الصحارى يعرفون ذلك ويعرفون أيضا أين يجدون الماء وكيف يصلون إليه حتى في أشد البقاع قسوه وإجدابا ، وكيف يحافظون عليه باعتباره أهم عنصر من عناصر الحياة . والقصص والحكايات كثيرة عن براعة سكان الصحارى في مختلف بقاع العالم في العثور عليه ولو بمقادير قليلة والأساليب التي يتبعونها في ذلك ، وهي أساليب لا تخطر على بال الرجل الحضري أو المتحضر الحديث . . . من ذلك مثلا ما يروى عن امرأة عجوز من البوشمن في صحراء كلهاري استطاعت أن تحافظ على حياتها وحياة رجلين وأربعة حمير لمدة أسبوعين عن طريق (مص) الرطوبة من رمال تلك الصحارى القاحلة والبوشمن على أي حال مشهورون بما يعرف باسم « طبقة الرشف » التي يمكنهم أن يمصوا منها الماء عن طريق نوع معين من الغاب الرفيع المجوف الذي يكون خلال الرمال الجافة حتى الطبقة المحملة بالرطوبة أسفل السطح الرملي . (والتون ، صفحتا ٩٩ ـ ١٠٠).ومع ذلك ، فليست كل ظروف الصحارى في العالم على مثل هذه القسوه والجفاف والقحولة . فكثيرا ما تتوفر الحياة الجوفية في مناطق وأعماق مختلفة . وسكان الصحارى يعرفون جيدا كما قلنا ـ أين يمكن العثور على هذه المصادر المائية التي يستعينون بها أثناء انتقالهم وأثناء رعيهم لماشيتهم .

●●●

تغطى الصحاري والمناطق القاحلة حوالي ثلث الأرض . وربما كان أهم مقومات الصحراء هو ذلك الخلاء الواسع المترامى العجيب من معظم مظاهر الحياة البنائية والحيوانية ، وذلك إلى جانب ندرة الماء وارتفاع الحراره التي تؤدي إلى تبخر جزء كبير جدا مما قد يسقط عليها من أمطار متفرقة ولكن إذا كان معظم الكتاب يتكلمون عن فقد الماء نتيجة لتسربه في الرمال أو نتيجة للبخر فان الأهم والأكثر خطورة من ندرة الأمطار هو عدم انتظام سقوطها ، وبالتالي عدم إمكان التنبؤ بالمطر أو الاعتماد عليه كمصدر ثابت للماء . فقد تمتنع الأمطار تماما لعدة سنوات متتالية ثم لا تلبث أن تسقط في شكل سيول لفترة قصيرة جدا على منطقة معينة وهي تحمل معها الدمار والخراب . بل إنها في الموسم الواحد قد تسقط على مناطق دون أخرى في الصحراء الواحدة وهكذا ، كما أنه في الحالات القليلة التي تزيد فيها كميات الأمطار نسبيا بحيث تسيل المياه في شكل نهيرات صغيرة فأنها لا تكاد تنتهي الى مصبات معينة في البحر مثلا أو حتى في بحيرات داخلية وإنما هي تتسرب في العادة في الرمال أو تجف بفعل الحرارة والتبخر وبذلك تضيع هذه الكميات الوفيرة دون استفادة تذكر إلا في الحالات القليلة التي تقام فيها السدود أو الخزانات .

وهذا الخلاء المترامي الذي يؤلف الصحراء ليس من الضروري أبدا أن يكون كله مغطى بالرمال . إذ الواقع أن الرمال لا تغطى سوى حوالي عشرين بالمائة (٢٠٪) من الصحاري في العالم ، بينما تتألف بقية المساحة من أراضي صخرية عارية من أي غطاء ولا يستثنى من ذلك حتى أعظم صحاري العالم بما في ذلك الصحراء الكبرى والصحاري التي تغطي جانبا كبيرا من آسيا ، كما يصدق على بقية الصحاري التي تنتشر في كل القارات ربما باستثناء أوربا التي لا تزيد فيها الصحاري على مساحات قليلة محدودة . ورغم وجود الصحاري في كل القارات فقد ارتبط وجودها في « الذهن العام » بالشرق الأوسط وشمالي افريقيا وبالعالم العربي والاسلامي ، مع أنه حتى في افريقيا ذاتها توجد صحراء

كلهاري في جنوبي القاره ، وبذلك علاوة على الصحاري الواسعة الممتدة في الأمريكتين واستراليا ، وهي كلها صحار قاسية وتعكس بشكل عام أهم ملامح الصحاري السائدة في إفريقيا والشرق الأوسط .[٧]

فالقحولة التي تسود المناطق الصحراوية تنجم إذن عن ندرة المطر وارتفاع الحراره ووجود عوامل التبخر . ولذا فإن من الخطأ أن نرد « ظاهرة التصحر » أو وجود الصحاري الى عامل واحد فقط . ولكن بالاضافة إلى هذه العوامل الطبيعية لا بد من أن تأخذ في الاعتبار العامل البشري الذي يتمثل في اساءة إستخدام الأرض واساءة الافادة من الغطاء النباتي الأخضر سواء عن طريق الاحراق أو استنزاف خصوبة الأرض بالمغالاة، والمبالغة في الرعى مما يؤدي الى تعرية الأرض ، أو إساءة استعمال الماء المتاح وعدم استغلاله الاستغلال الأمثل في الزراعة ـ مهما تكن مساحتها صغيرة ومحدودة ـ والانصراف عن فلاحة الأرض على الرغم أن الفلاحة كنشاط اقتصادي أدنى في القيمة الاجتماعية من تربية الماشية . وهذا اعتقاد سائد بين البدو في البلاد العربية كلها .

وتختلف الآراء حول التمييز بين الأراضي والمناطق القاحلة arid والأراضي شبه القاحلة Semi — arid . ولن نتعرض هنا لهذه الاختلافات لأن هذا الموضوع سوف تتناوله بعض الدراسات التي يضمها هذا المجلد . فالذي يهمنا هنا هو ما سبق ان ذكرناه من أن ثلث مساحة الأرض على الأقل يقتصر على الرطوبة ، وأن هذا هو السبب الأساسي في تحديد الغطاء النباتي والحياة الحيوانية وأساليب استخدام التربية واستغلالها والافادة منها . وأنه يتعين على كل أشكال الحياة في الصحراء أزاء ذلك كله أن تكيف نفسها مع واقع معين تواجه فيه بصفة مستمرة مشكلة نقص الماء تحت ظروف مناخية قاسية . فهذا الواقع يؤدي إلى قيام علاقة فيزيقية وبيولوجية شديدة التعقيد ، وهي علاقة دينامية تكشف عن التعديل والتكيف المستمرين للتغيرات الجغرافية وتجعل من البيئة الصحراوية القاحلة موضوعا على جانب كبير من الأهمية ومن الطرافة معا وبخاصة بالنسبة للمشتغلين بالعلوم الاجتماعية وبالانثربولوجيا . ويزيد من طرافة الموضوع أن بعض الصحاري توجد بالقرب من البحار والمحيطات حيث يفترض أن عوامل التبخر تساعد على سقوط الأمطار . وربما كان أفضل مثال تستشهد به على ذلك هو الصحراء الكبرى في شمالي افريقيا وشمالي غربي افريقيا ، وكذلك بعض المناطق الصحراوية في شبه الجزيرة العربية . ومثل هذه المناطق التي يفترض أنها تستقبل كميات وفيره من المطر وأنها نتيجة لذلك تكون قابلة للزراعة وتعكس لنا في الحقيقة الأوضاع ذاتها التي تسود المناطق الصحراوية من حيث عدم انتظام سقوط المطر . فكان وجود الصحاري لا يرتبط في كل الأحوال بالبعد عن البحار والمحيطات ومصادر الرطوبة ، وهذا هو الذي يجعلنا نقول إن ظهور الصحراء أكثر تعقيدا من أن نرده الى عامل واحد فحسب[٨] .

وعلى أي حال فانه في مثل هذه المناطق أو المساحات الشاسعة من الأرض يصعب اتباع أي نظام منهجي رتيب للزراعة دون أن تكون هناك مصادر اضافية للماء وهو الأمر الذي يتوفر دائما في المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية مما

---

(٧) أنظر مادة :

"The Physical Eath," in Joy of Knowledge Encyclopaedia; Mitchel Beazley, N.Y. 1977. p. 120.

(٨) يمكن للقاريء أن يرجع في ذلك الى الفصل الأول من كتاب دالتون الذي أشرنا إليه . فهذا الفصل الذي تحت عنوان : « طبيعة القحولة وأسبابها فيه عرض سهل ومبسط لهذه العوامل المختلفة بطريقة تناسب القاريء غير المتخصص .

"The Nature and Causes of Aridity

أدى الى ظهور نمط معين للحياة يقوم على الرعي مع ممارسة قليل من الزراعة . وليس ثمة ما يدعو الى الدخول في تفاصيل هذا الموضوع ، ولذا فإننا نكتفي بالاشارة إلى حقيقتين مهمتين .

الحقيقة الأولى هي أن المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية في العالم العربي قليلة السكان نسبيا اذا قورن عدد سكانها بمساحة الصحاري الهائلة . ويظهر هذا بشكل واضح في مصر حيث تشغل الصحراء ٩٦,٥٪ من المساحة الكلية ومع ذلك لا يتجاوز عدد سكانها ١/ ٤٠ من مجموع السكان ، وكذلك الحال في الصحراء الكبرى حيث لا يزيد سكانها في بعض التقديرات على المليونين تقريبا ، بل ان هذا العدد كان في عام ١٩٥٩ لا يزيد عن ١,٧٠٠,٠٠٠ نسمه على ما يقول جال بيرل .[٩] .

في الحقيقة الثانية هي أن البدو الرحل ـ بالمعنى الدقيق للكلمة ـ يؤلفون نسبة ضئيلة ليس فقط من مجموع السكان في العالم العربي ككل أو في أي قطر واحد ، بل وأيضا من الجماعات الرعوية ذاتها . ولذا فمن الخطأ القول ان هناك قبيلة واحده تعيش كلها عيشة بداوة وترحال دائمين ، وان كان يمكن القول مع ذلك ان بعض الفروع القبلية أو العشائر والبطون تنتقل من مكان لآخر خلال الجزء الأكبر من السنة على الابل بينما تظل بقية القبيلة في موطنها حيث تمارس أنشطتها العادية التي يدخل ضمنها الزراعة . فكأنه يوجد اذن في كل صحاري العالم العربي مناطق للحياة الزراعية المستقرة أو شبه المستقرة[١٠] حيث تعتبر الزراعة عملا مكملا للرعي وتربية الماشية . وصحيح أنه قد تكون هناك عوامل اقتصادية اخرى تساعد على ظهور ـ مراكز سكانية ومواطن اقامة في الصحراء مثل اكتشاف البترول أو بعض المعادن الأخرى ، ولكن يبقى بعد هذا كله أن العامل الأساسي الذي يحدد قيام هذه المراكز هو وفره الماء ، سواء أكان ذلك الماء هو المطر أو المياة الجوفية .

فمشكلة توفر الماء في المناطق الصحراوية مشكلة حيوية اذن واقتصار سقوط الأمطار في المنطقة العربية على فصل معين بالذات هو الذي يتحكم في نوع المراعي وتنظيم تحركات الجماعات الرعوية أو استقرارها ، كما أن عدم انتظام سقوط المطر وامتناعه تماما في بعض السنوات أو سقوطه في شكل سيول جارفة في مواسم تؤثر كلها تأثيرا مباشرا في الحياة البشرية والحيوانية والنباتية وتلحق كثيرا من الخسائر والدمار على ما ذكرنا . والأستاذ فانسان مونتيل Vincent Monteil يقول في مكان قديم ومهم في « المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية » التي تصدرها اليونسكو انه في الفترة بين عامي ١٩٤٠ ، ١٩٤٥ ـ وهذا مثال فقط ـ مات عدة آلاف من البشر ونفقت حوالي أربعة ملايين (من خمسة ملايين) شاة في الصحراء (الفرنسية) ، وأنه في فبراير ١٩٥٤ نفقت حوالي ٧٠٠,٠٠٠ رأس من الماشية من البرد والجوع في منطقة جلفا Djelfa وحدها[١١] .

---

(٩) Jacques Durque, "Introduction" to Nomads and Nomadism in The Arid Zone; International Social Science Journal; U.N.E.S.C.O., Vol. XI, 1959, p. 486.

(١٠) Ahmed Abou — Zeid; The Sedentarization of Nomadic and Semi — Nomadic Tribes, I.L.O., Geneva 1962, p. 3, E.W. Golding, "Arid Zomes and Social Change,s Impact, Vol. XI, No. 1, pp. 31-2, C.S. Coon, "North Africa" in R. Linton (ed.), Most of the World, N.Y. 1954, p.406.

(١١) Vincent Monteil, "The Evolution and Settling of Normads of the Sahar", International Social Science Journal, op.cit. p. 573; Abou — Zeid, op. cit., p. 12.

وهذا كله يؤدي الى النتيجة المنطقية الوحيدة وهي أن المطر لا يعتبر مصدرا يمكن الاعتماد علية تماما وإن كان يصعب في الوقت ذاته إغفاله أو التهوين من شأنه وبخاصة بالنسبة للمراعى والزراعة القليلة المحدودة التي يمارسها سكان الصحاري . ويزيد الأمر سوءا انخفاض المستوى الثقافي والتكنولوجي للأهالي هناك بوجه عام مما يمنعهم في الأغلب من الافادة على الوجه الأكمل من كميات المياه المحدودة المتاحة . وصحيح ان هناك جهودا صادقة تبذل في المنطقة كلها لحفظ ماء المطر وتخزينة كما أن هناك بعض المشاريع الحكومية لتطهير الآبار القديمة ـ التي تعرف باسم الآبار الرومانية ـ وكذلك حفر بعض الآبار الارتوازية الجديدة . وصحيح أيضا أن الأهالي أنفسهم يهتمون بحفر بعض الآبار القليلة العمق لاستقبال المطر وحفظه فيها ولذا يسمونها في بعض أنحاء شمالي افريقيا (آبار السما) كما قد يلجأون في مناطق أخرى ـ كما هو الحال في كردفان من عرب السودان ـ الى تفريغ وتجويف جذوع الأشجار الضخمة مثل أشجار التبلدي ـ وتحويلها الى خزانات لمياه الأمطار ـ ولكن كل هذه الجهود رغم اهميتها التي لا تنكر لا تكفي بحال للمحافظة على كل مياه المطر فضلا عن أن تكون كافية في ذاتها لسد كل احتياجات الناس والماشية (١٢) وإن كانت تستخدم في سد بعض هذه الاحتياجات كما تستخدم في ري الأشجار والنخيل ولكنها لا تستخدم أبدا ـ لعدم كفايتها ـ في زراعة الحبوب أو ـ بطبيعة الحال ـ في ري المراعي . وهذا هو الذي يجعل الأهالي في الصحراء يعتبرون تأخر سقوط المطر أو ندرته كارثة حقيقية نظرا لما ينجم عن ذلك من نتائج وخيمة تلحق بالمراعي والزراعة والماشية على السواء .

والمهم هو أن طبيعة المطر في الصحراء وبوجه أعم طبيعة حصاد ـ الصحراء ـ هي التي تفرض نمط الحياة وأسلوب المعيشة هناك فهي التي تفرض عليهم ممارسة المرعى وبعض الزراعة والجمع بينهما مع الميل إلى أحد نوعي النشاط أو الآخر تبعا لوفره الماء وإمكان قيام مجتمعات دائمة تعتمد على الزراعة المستقرة ، وهي التي تفرض بالتالي ذلك التقسيم التقليدي الذي يلجأ إليه الدارسون في تصنيفهم لسكان الصحراء إلى جماعات مستقره وجماعات شبه بدوية وجماعات بدوية تعتمد على الرحلة والتجوال شبه الدائمين ـ وهي التي تفرض عليهم في المواسم السيئة أن ينتقلوا بقطعانهم عبر الحدود الدولية إلى الأقطار المجاورة بكل ما قد يترتب على ذلك من مشكلات سياسية وقانونية . فالجماعات القبلية في الصحراء الغربية في مصر مثلا يمكنها الانتقال حين يعز المطر الى برقة في ليبيا والعكس ، كما أن ثمة تحركات قبيلة تقليدية بين العراق والأردن والمملكة العربية السعودية وسوريا وهكذا . وهذه كلها تحركات ضرورية تعترف بها الأقطار المتجاورة وتقرها لانقاذ الثروة الحيوانية ، كما تنظمها معاهدات رسمية أو اتفاقات غير مكتوبة وأعراف متوارثة . ولكن المأساة الحقيقية تقع حين يعم الجفاف في المنطقة كلها خلال موسم واحد أو في سنوات متتالية بحيث تصبح الرحلات عبر الحدود عديمة الجدوى . ففي هذه الحالات تنفق أعداد هائلة من الماشية من العطش وقلة المرعى ، وقد لا يجد الرعاة وأصحاب الماشية بدأ من أن يتركوا إبلهم تهيم على وجهها وتبحث لنفسها عن طعامها وتلقى مصيرها وتواجه قدرها بنفسها كما يحدث أحيانا في الأردن ، وان كان القادرون منهم يعمدون إلى نقل الماء والعلف بالسيارات لأغنامهم مع ما يتكلف ذلك من أموال طائلة لاقبل لكثيرين بها . وفي مثل هذه الحالات تنخفض أثمان الماشية حتى يحصل أصحابها على ما يمكن الحصول عليه من مال في مقابلها وينقذوا بذلك ما يمكن إنقاذه من ثرواتهم .

---

(١٢) Abou — Zeid, Ibid, p.15.

فهناك علاقة قوية إذن بين الطرافة الايكولوجية ـ كما تتمثل بوجه خاص في مدى وفرة الماء والعشب ـ وبين أنماط الحياة في الصحراء وبالذات الأنماط والتحركات البشرية للبحث عن المرعى . والواقع أنه بين نمط الحياة المستقرة من ناحية ونمط الحياة البدوية التي تقوم على الحركة والتجوال الدائمين من الناحية الأخرى يمكن أن نجد كل أشكال ودرجات التحرك والانتقال وبالتالي كل أشكال الجماعات (الرعوية) من أنصاف مستقرين وأنصاف بدو وغير ذلك من التقسيمات والتصنيفات التي يولع باقامتها كثير من علماء الاجتماع والانثربولوجيا من أجل اعطاء صورة تفصيلية بقدر الامكان عن المجتمعات البشرية في الصحاري .[١٣]

ولقد بذلك محاولات كثيرة لتصنيف هذه الرحلات والتنقلات وبالتالي تصنيف سكان الصحراء . وقد أخذت هذه التصنيفات في الاعتبار الأنشطة المختلفة التي تمارسها الجماعات القبلية والعشائرية ودرجة الاستقرار أو التحرك والمسافات التي تقطعها هذه الجماعات في الرحلة الواحدة وفترة غيابها عن مواطنها الأصلية ـ أو على الأصح مواطن اقامتها التقليدية في الصحراء والتي ارتبطت أسماء هذه القبائل بها ، كذلك نوع الماشية التي ترعاها كل الجماعات من هذه الجماعات . وبعض هذه المحاولات قديم نسبياً وترجع الى العشرينات من هذا القرن مثل التصنيف المبدئي الذي اقترحه فيليب آربو Philippe Arbos في مقالة له بالمجلة الجغرافية Geographical Reviewعام ١٩٢٣ . وفي هذا التصنيف يميز آربو بين ثلاثة أنماط رئيسية من « الحياة الرعوية » ـ حسب تعبيره ـ يسميها بالبداوة الكاملة nomadisn ثم Trans humance ثم « الحياة الرعوية في الجبال » . وقد استخدم مصطلح nomadisuللإشارة إلى « ذلك الشكل الذي تتحرك بمقتضاه كل الجماعات الإنسانية بمصاحبة قطعانها » من مكان لآخر بينما استخدم مصطلح Tranhu-mance على الحالات التي توكل فيها مهمة الإشراف على القطعان إلى أفراد معينين فقط من أعضاء الجماعة القبلية ينتقلون مع الماشية من مكان لآخر بحثاً عن العشب ثم يعودون ـ بعد موسم الرعي إلى مواطن الإقامة حيث يقيم أفراد القبيلة أو العشيرة أو الوحدة القرابية التي تملك ذلك القطيع والتي ينتمي إليها هؤلاء الرعاة . وهذا معناه أن فيليب آربو يرى أن العنصر المميز لنمط الرعي الذي يطلق عليه كلمة Transhumance هو الفصل بين « الجماعة الانسانية » التي تملك القطيع ككل وبين « الجماعة الحيوانية » رأي القطيع ، بحيث تعتمد رعاية الحيوان على فئة معينة فقط من أعضاء تلك « الجماعة الإنسانية » ذاتها ، وبذلك تتوزع حياة الرعاة بين منطقتين جغرافيتين ـ مختلفتين ، الأولى هي موطن الإقامة التقليدي حيث يمضون موسم الجفاف الذي تعز فيه المراعي وتجف الأعشاب ، والثانية هي مناطق العشب والرعي حيث يمضون موسم المطر الذي هو الأغلب فصل الشتاء مع استثناءات قليلة على ما رأينا . وواضح أن هذا الشكل من الرعي أو الحياة الرعوية هو ما يطلق عليه الكثيرون من الآن اسم Semi-nomadism لتمييزه عن البداوة الكاملة التي يغلب عليها الرحلة والتجوال في معظم السنة . أما مصطلح الحياة الرعوية في الجبال "Pastarel life of the mountains" فإنه يقصد به تلك التحركات التي تنطوي على الانتقال من الأجزاء المنخفضة الى المناطق الأكثر ارتفاعاً على سفوح الجبال والمرتفعات[١٤] كما هو الحال مثلاً بالنسبة للرعي في جبال الأطلسي في شمالي افريقي .

---

(١٣) R. Capot — Rey, "The Present State of Nomadism in The Sahara"; U.N.E.S.C.O. Symposium on the Arid Zone; Paris 1962, P. 301; Abou — Zeid, op. cit., p.18.

(١٤) Philippe Arbos, "The Geography of Pastral Life"; Geographical Review, Vol. XIII, 1823, p.559-563.

ولم يلق تصنيف فيليب آربو كثيرا من القبول . وظهرت بعده تصنيفات اخرى قام بها كثير من المهتمين بالشرق الأوسط والعالم العربي حتى وان لم يكونوا متخصصين في الأصل في الدراسات الصحراوية أو المجتمعات البدوية وشبه البدوية . ومن هؤلاء الاستاذ فيشر W.B.Fisher في كتابه عن الشرق الأوسط The middle East الذي أثار وقت ظهوره ضجة ضخمة وبخاصة بين الأوساط المشايعة لاسرائيل واليهود . وفي هذا الكتاب يميز بين البداوة الحقة التي تتميز بالرحلة والانتقال الدائمين من منطقة لأخرى وبين ما يمكن تسميته بالرحلة الرأسية من أجل المراعي او البداوة الرأسية التي يحتل فيها الرعاة والقطعان « مستويات مختلفة » على التوالي ، وهو ما يطلق عليه كلمة Trans- humance وبذلك تكون رحلات هذه الجماعات الرعوية في شبه الجزيرة العربية مثالا للبداوة الحقة او الأفريقية بينما تعتبر رحلات وانتقالات الاكراد مثالا لهذه البداوة الرأسية في المرتفعات[١٥] . وبعد هذه المحاولة لسنوات قلائل حاول لورانس كرادر Lawrence Krader ان يميز بين مختلف الجماعات الرعوية على أساس نمط التحركات التي يقومون بها واعتبر البداوة nomadise حركة دائرية « رتيبة مما يعني ان رحلة البدو لها دورة ثابتة قد تكون سنوية او فصلية او حتى تستغرق بضع سنين ولكن البدو في كل الأحوال لهم نقطة بدء محددة ومعينة يبدأون منها رحلتهم « على سطح الأرض » ونقطة عودة يرجعون إليها في آخر المطاف وأن النقطة التي ينتهون إليها هي النقطة أو الموقع الذي بدأوا منه الرحلة في الأصل ، وأن الغرض الأساسي من هذا النمط من الرحلة هو توفير العشب والماء للماشية في مختلف الفصول بينما يعتبر أي نشاط آخر تقوم به هذه الجماعات أثناء ذلك هو مجرد نشاط تكميلي أو ثانوي ، وأن هذا النمط ينبغي تمييزه بذلك عن نمط الحياة الذي يعتمد على تربية الماشية في مناطق اقامة مستقرة حيث يمارس السكان الزراعة ويعتبرون تربية الماشية مجرد عمل أو نشاط مكمل لحياتهم الاقتصادية ، ويطلق كلمة Transhumance على هذا النمط الثاني من الرعي وان كان في الوقت ذاته يشير الى وجوده بوجه خاص في كثير من أنحاء أوراسيا في المناطق التي تنتشر فيها سلاسل الجبال[١٦] .

وكل هذه التمييزات والتقسيمات وغيرها تصنيفات غير كافية وغير مقنعة ، وليس ثمة ضرورة ـ لأن تعطي أية أمثلة أخرى . ويكفي أن نشير هنا الى بعض الأمور المهمة التي قد تصلح لأن تكون مبادىء للتمييز بين مختلف أنماط الحياة (الرعوية) في الصحراء والجماعات التي تمارس هذه الأنماط .

الأمر الأول هو أنه على الرغم من كل ما يقال عن البداوة وعن الرحلة والتجوال الدائمين فإن هذه الرحلات ليست تحركات عشوائية تتم بغير خطة أو ضابط أو هدف وانما هي حركات (دائرية) تبدأ في مواسم معينة ومحددة وترتاد أماكن ومناطق محددة في اوقات معينة أيضا وأن كل قبيلة أو جماعة رعوية لها مناطقها المحددة التي لا تخرج عنها الا في سنوات الجفاف . وهذه القاعدة تصدق على البدو الرحل الذين يرعون الإبل وعلى أنصاف الرحل Semi-nomads الذين يرعون الأغنام ، كما تصدق على الجماعات التي تمارس الرعي في السهول أو الرعي الأفقي وتلك التي ترعى ماشيتها في المرتفعات او الرعي الرأسي ، لو أخذنا بتلك التفرقة التي يقيمها بعض المتخصصين بين مصطلحي .Trans- humants nomads وهذه التحركات المنظمة تفرض في آخر الأمر نوعا من « حقوق الرعي » على الرعي ، وهي حقوق

(١٥) W.B. Fisher, The Middle East, London 1956, p.133; Abou — Zeid, op. cit., p.20.

(١٦) Lawrence Krader, "The Ecology Of Nomadic Pastoralism", International Social Science Journal, op. cit., pp.499-500.

تراعي بدقة وتعترف بها الجماعات والقبائل المختلفة بل ان السلطات الادارية تحترمها في كثير من الأحيان وتأخذ بها حين يثور نزاع بين تلك القبائل والجماعات . بل ان المنطقة الواحدة قد يتردد عليها للرعي عدد من الجماعات الرعوية ولكن في اوقات محددة تحديدا دقيقا بحيث يمتنع الصراع والصدام بينها . وهذه المسألة جذبت اهتمام كثير من الباحثين الذين عكفوا على دراسة مدى تردد الجماعة الرعوية الواحدة على منطقة معينة بالذات خلال فترة معينة من الزمن وكذلك الجماعات الرعوية المختلفة التي ترتاد تلك المنطقة وتواريخ زيارتها لها والفترة التي تمضيها هناك كل سنة . مثال ذلك مافعله كوناي Cauneille في دراسته لنمط التحركات التي تقوم بها قبائل الزنتان في طرابلس وفزان (ليبيا) ووجد انهم في الفترة من ١٨٩٠ حتى ١٩٤٠ ارتادوا ثماني مناطق فقط للرعي ، وقد سجل كوناي تلك التحركات سنة بعد سنة بالتفصيل . ومن ذلك السجل أو القائمة - كما يسميها - يتضح لنا ان بعض تلك المناطق استقبلت الزنتان ثلاث عشرة مرة بينما استقبلتهم مناطق اخرى ست عشرة مرة في الوقت الذي لم يذهب فيه الزنتان الى جبل فزان سوى مرة واحدة وعلى الرغم من ان الزنتان يعتبرون في نظر الدارسين من الجماعات البدوية بمعنى الكلمة او ما يطلق عليهم اسم Grands nomades فانهم لا يترددون في العادة الا على ثلاث مناطق فقط[١٧] .

الأمر الثاني . هو أن كل التقسيمات والتصنيفات التي بأيدينا عبارة عن تمييزات تعسفية وتقريبية الى حد كبير جدا . ويظهر هذا واضحا في التمييز الذي يقيمه الفرنسيون مثلا بين البداوة على نطاق واسع وهو النمط الذي يمارسه البدو الحقيقيون الذين يطلقون عليهم اسم grands nomades وبين نمط البداوة على نطاق ضيق محدود والذي يمارسه أنصاف البدو الصغار Petits nomades وترجع هذه التفرقة الى مونتاني R. Montaigne في كتابه عن « حضارة الصحراء » La civilization de desert الذي نشره عام ١٩٤٧ (صفحة ٣٠ وما بعدها) ثم شاعت بعد ذلك في الكتابات الفرنسية حول هذا الموضوع . وهذه التصنيفات المختلفة تأخذ على اي حال في اعتبارها عددا من العناصر والعوامل المهمة مثل الظروف الايكولوجية ونوع الماشية التي ترعاها الجماعة (البدوية) وطول فترة الرحلة والمسافة التي تقطعها خلال الموسم الواحد وطول فترة الاقامة في الموطن التقليدي والأنشطة الأخرى التي تمارسها كل جماعة من هذه الجماعات . ومع ذلك فالتفرقة صعبة وغير دقيقة او قاطعة في كثير من الأحيان . ويظهر ذلك في التمييز مثلا بين أنصاف البدو وأنصاف المستقرين Semi-Sedentary الذين يجمعون في الحالتين بين الرعي والزراعة وبعض الأنشطة الأخرى مع الميل نحو الرعي ونحو الزراعة وهذه امور نسبية بحته . ولن نتعرض هنا للظروف الطارئة التي تقلب كل الموازين والمعايير رأسا على عقب ، وهي ظروف كثيرة الحدوث والتكرار رغم انها تعتبر ظروفا (طارئة) فكثيرا ما يحدث الجفاف وتمتنع الأمطار عن السقوط وتضطر الجماعات شبه البدوية او شبه المستقرة الى ان تخرج بعيدا عن نطاق مراعيها التقليدية الى البلاد المجاورة وتمارس بذلك البداوة على نطاق واسع . وهذا لا يمنع على اي حال من ان هذه التصنيفات تعطينا صورة تقريبية عن الأوضاع الصعبة السائدة في الصحاري وبالذات عن التفاعل بين الانسان والبيئة وجهود الانسان للتكيف مع تلك الأوضاع وتطويعها لصالحه .

الأمر الثالث . هو وجود علاقات ، تكافل قوية بين جماعات البدو والرحل وأنصاف الرحل من ناحية والجماعات

(١٧) A. Cauneille; "Le nomadisme Des Zentan", (Tripolitaine et Fezzan), T.I.R.S. XVI, 25 Semestme, 1957, pp. 76-80.

القبلية المستقرة في الصحراء والتي لا تزال تحتفظ بتنظيمها القبلي التقليدي رغم استقرارها وتحولها الى الزراعة والى ممارسة انواع اخرى من النشاط غير الرعوي ، وان كانت مع ذلك تحتفظ ببعض الماشية ولكنها تسند في العادة امر الاهتمام بها الى رعاة مأجورين . والأغلب ان هذه الجماعات القبلية المستقرة كانت فروعا واقساما من القبائل البدوية ثم استقرت في وقت حديث نسبيا كما هو الحال بالنسبة لكثير من الجماعات القبلية على الأطراف الشرقية والغربية لدلتا النيل او على طول الساحل الشمالي الغربي في مصر ، وان كانت هناك بغير شك جماعات قبلية كبرى استقرت منذ ازمان بعيدة مثل القبائل البربرية في بعض انحاء شمالي افريقيا . واذا كانت هذه الجماعات القبلية المستقرة ـ التي تدعى في سوريا بالعشائر المتحضرة ـ تحتفظ بعلاقات طيبة تقوم على التعاون والتكافل والتكامل مع الجماعات البدوية فانها تقف في العادة موقف التعارض الذي قد يصل الى حد التعالي والعداء من الجماعات الفردية غير القبلية التي تسكن في القرى المستقرة الثانية القريبة من الصحراء . وعلى اي حال فالعداء بين الجماعات البدوية بمختلف اشكالها ودرجات بداوتها او استقرارها . وسكان الريف من الفلاحين والزراع ـ عداء تقليدي يتمثل بأحلى مظاهره في اغارات البدو على المناطق الزراعية بل وطردهم أحيانا من أراضيهم على ما كان يحدث حتى الماضي غير البعيد قبل ان تفلح الادارة المركزية في بعض البلاد العربية في نفوذها الى الصحراء واخضاع القبائل لسلطانها . والملاحم والسير الشعبية العربية تسجل كثيرا من هذه الأحداث .

● ● ●

هذه الخلفية الايكولوجية تساعد بغير شك على فهم التنظيم الاجتماعي والانساق الاقتصادية القرابية والسياسية السائدة في المجتمعات الصحراوية . ولكن الذي يهمنا هنا في المحل الأول هو الدور الذي تلعبه الماشية ـ أيا كان نوعها ـ في حياة الجماعات الصحراوية من بدو او انصاف بدو أو أنصاف مستقرين ، بل وأيضا في حياة الجماعات القبلية التي استقرت بالفعل وبدأت تتحول تحولا جذريا الى مزاولة انواع اخرى من النشاط الاقتصادي غير تربية الحيوان ان لم تنصرف تماما عن امتلاك بعض رؤوس الاغنام الماعز او الابل . فلا تزال الماشية بأنواعها المختلفة تعتبر الشكل الرئيسي للملكية او على الأصح لا تزال تؤلف رأس المال الحقيقي هناك . والاستاذ كابوراي Capot-rey الذي سبقت الاشارة اليه يقول في ذلك : انه في الاقتصاد التقليدي في الصحراء « يؤلف القطيع في المحل الأول شكلا من أشكال رأس المال الذي يتزايد بطريقة آلية في السنوات الجيدة ، كما أنه في السنوات السيئة أو سنوات الجدب والجفاف يمكن انقاذه عن طريق نقله »[١٨] وتحريكه الى مواقع اخرى تتوفر فيها المراعي والمياه الكافية . وهذا أيضا هو ما ذهب اليه من قبل أحد الأنثربولوجيين البريطانيين وهو ايان كينسون Ian-Cunnison الذي درس البقارة في غربي السودان ، حيث يلاحظ ان الماشية (أي الأبقار) هي الشكل الرئيسي للملكية عندهم ، وأنها ممتلكات من « نوع خاص » لأنها تتزايد تلقائيا وذاتيا ويمكن لصاحبها ان يبيع جانبا كبيرا من الذكور دون أن يؤثر ذلك في حجم القطيع ، وأنها تنقل نفسها مثلما تنقل أصحابها وممتلكاتهم فضلا عن أنها توفر لهم احتياجاتهم من الطعام بطريق مباشر[١٩] .

---

(١٨) R. Capot. Rey, op. cit., p.302.

(١٩) Iam Cumnison, "Some Social Aspects of Nomadism in a Baggara Tribe," 10th Annual Conference, Philosophical Society Of The Sudan, Khartoum, Jon. 1962, pp.30-2.

وهذا القول يصدق على كل أنواع الحيوانات التي يرعاها البدو وأنصاف البدو ، ولكن ليس هذا هو كل شيء . فإلى جانب هذه القيمة الاقتصادية تحظى الماشية بأنواعها بقيمة اجتماعية عالية باعتبارها مقياسا ومحكا للمكانة الاجتماعية التي يحتلها الفرد والجماعة القرابية ، وهي مكانة تتفاوت تبعا لحجم القطيع الذي يمكن ذلك الفرد او تلك الجماعة القرابية ، وهذا معناه انّ الجماعات البدوية وانصاف البدوية لا تقتني الماشية أو تملكها وتحافظ عليها بقيمتها أو أهميتها الاقتصادية فحسب بل وأيضا ـ وربما كان هذا هو الأهم ـ بقيمتها الاجتماعية ، أو للدور الاجتماعي الذي تلعبه في تحديد مكانة أصحابها . فهي ليست مجرد عنصر من عناصر الثروة وإنما هي أيضا احد مظاهر القوة السياسية في المجتمع القبلي . وهذا جانب عام تشترك فيه كل الجماعات الرعوية سواء في الصحاري أو مناطق السفانا أو الاستبس . وربما كان خير مثال لذلك هو القيمة الاجتماعية العالية للأبقار في المنطقة المعروفة في الكتابات الأنثربولوجية باسم « منطقة مركب الماشية » التي تمتد بعرض القارة الأفريقية جنوبي الصحراء .

واهتمامنا هنا بالماشية والحيوانات التي يملكها البدو وأنصاف البدو لا يعني أبدا التهوين من شأن المناشط الاقتصادية الأخرى التي يمارسونها ، كما انه لا يعني ان يرعى هو النشاط الاقتصادي في التقليدي الوحيد في الصحراء . فلقد كان هناك دائما التجارة ونقل المتاجر بوساطة القوافل ، وكان هناك دائما ـ أيضاً ـ زراعة « حبوب المعيشة » وزراعة النخيل في بعض المناطق وممارسة بعض الصناعات الصغيرة والحرف اليدوية البدائية التي تعتمد على الخامات المحلية مثل سعف النخيل وما توفره الحيوانات ذاتها من صوف (الغنم) أو شعر (الماعز) أو وبر (الابل) . ولكن على الرغم من كل ما قيل عن الدور الاجتماعي للماشية بأنواعها ، وعلى الرغم من ان الكثيرين من أبناء الصحراء ممن تضطرهم ظروف العيش والعمل الى الاقامة في المدن بعيدا عن الصحراء لا يزالون يستثمرون بعض مدخراتهم في شراء الأغنام والماعز والابل فان هذا الوضع يتغير الآن بسرعة شديدة ، كما أن عالم الصحراء يخضع لتحولات جذرية عميقة نتيجة لزيادة الاتصال والاحتكاك بعالم ما وراء حدود الصحاري ، سواء عن طريق انتقال ابناء البدو أنفسهم للعمل في المجتمعات الحضرية او الريفية كما ذكرنا أو عن طريق انتقال الحضارة الغربية الحديثة الى الصحراء بعد اكتشاف البترول . وما يترتب على ذلك من شق الطرق وقيام مدن صغيرة جديدة في باطن الصحراء وانصراف فئات كبيرة من الأجيال الشابة عن تربية الماشية وانخراطهم في سلك الأعمال الجديدة والوظائف في الشركات وما نجم عن هذا كله من تغير العلاقات بين الناس وتغير نظره الناس الى الحياة .

ثم جاءت الحكومات بعد هذا كله ـ أو الى جانب هذا كله ـ بأفكارها وفلسفاتها عن ضرورة ، تغيير نمط الحياة التقليدي في الصحراء وظهرت نتيجة لهذه الفلسفات سياسة « توطين البدو الرحل » وما ارتبط بهذه السياسة من مشروعات ترمي الى الاستفادة من الصحراء بشكل افضل وأجدى من مجرد تركها أرضا للمراعي وترتكز سياسة التوطين على الزعم بأن البداوة ـ كنمط للحياة ـ تتعارض مع أي محاولة جادة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية في المناطق الصحراوية ، وتقف عقبة أمام كل الجهود التي تبذل من أجل تقديم الخدمات التعليمية والصحية والاجتماعية للسكان ، وقد يكون ذلك صحيحا . ولكن وراء هذه السياسة ايضا تكمن الرغبة في اخضاع الجماعات القبلية للسلطة الادارية المركزية وبسط نفوذ الدولة على تلك الجماعات القبلية التي كانت حتى عهد قريب تؤلف دولة داخل الدولة ، لها نظمها السياسية والاقتصادية الخاصة ولها قيمها وتقاليدها وأعرافها ، ولها رؤساؤها القبليون والعشائريون الذين يدين

أبناء القبيلة بالولاء لهم . ولها قانونها العرفي الذي كثيرا ما يتعارض مع أحكام القانون الوضعي الحديث الذي تأخذ به الدولة . فكأن سياسة توطين البدو تهدف في آخر الأمر الى القضاء على التنظيم القبلي المتميز وعلى ادماج الجماعات القبلية في المجتمع القومي الكبير بحيث تصبح جزءا عضويا فيه ومتكاملا مع اجزائه العضوية الأخرى .

ولن نتعرض هنا لهذه المشروعات رغم أهميتها ورغم أنها تؤلف فصلا مهما في قصة الصحراء ولكنها في الأغلب ليست هي الفصل الأخير في هذه القصة الطويلة . فملامح الحضارة الحديثة تزحف زحفا حثيثا نحو الصحراء ، ووجه الصحاري العربية يتغير بسرعة فائقة ، والمجتمع البدوي التقليدي تتبدل مقوماته السياسية . وقد يكون في ذلك كله خير الصحراء لأنفسهم وصالحهم والافادة من هذه المساحات الهائلة من الأرض التي ظلت طيلة القرون الماضية تؤدي وظيفتها نحو فئة قليلة محدودة جدا من الناس الذين أفلحوا في التكيف معها اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا . ومع ما قد يحمله ذلك التعبير من خير لسكان الصحراء انفسم فإن الكثيرين يقابلون ذلك التغيير بالتسليم الذي ينطوي على كثير من عدم الرضا .

لقد ظلت الصحراء طيلة هذه القرون الماضية تثير خيال الشعراء والأدباء والفنانين وتستهوي افئدة كثير من الرحالة والمغامرين والباحثين والدارسين ، كما كانت مسرحا للبطولة والفروسية التي سجلتها السير الشعبية والملاحم . . ولقد شهدت الصحاري في ماضيها البعيد حضارة قديمة وعريقة سجلت بعضها الصور واللوحات والنقوش التي تم الكشف عن بعضها كما هو الحال في تاسيلي بالصحراء الكبرى ولقد شاهدت الصحراء في العالم العربي مولد الأديان السماوية الكبرى . ولقد كشفت الصحراء مؤخرا عن بعض ثرواتها الدفينة الهائلة واهمها البترول الذي يغير وجه المجتمع الانساني في العالم كله الان . ولسنا ندري ماذا ستكشف عنه الصحراء في المستقبل القريب او البعيد من امور سوف تضيف بغير شك فصولا اخرى في قصة الصحراء الطويلة المثيرة الشائعة .

د . أحمد أبو زيد

***

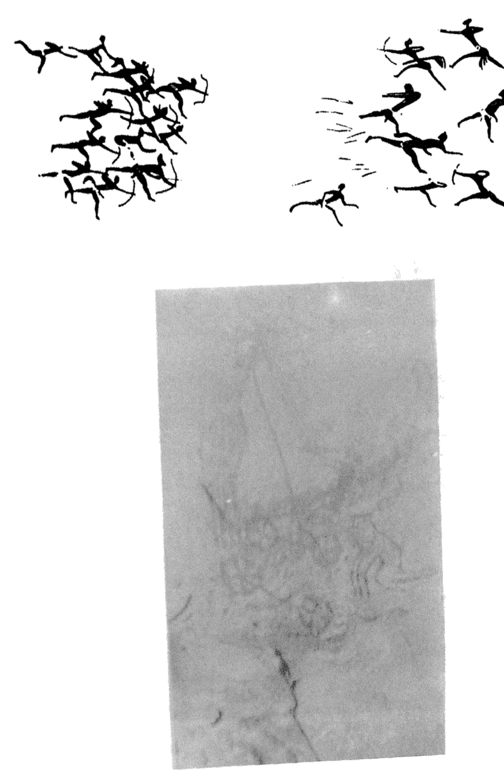









٦٢٣



٢٦







GALLEI



تنمية وصون الموارد البيولوجية في صحارى الوطن العربي

محمد عياد
(قسم النبات ـ كلية العلوم ـ جامعة الاسكندرية)

مقدمة

برزت قضية الأمن الغذائى خلال العقود الأخيرة كأهم مشكلة تواجه الوطن العربي ، وتزداد هذه المشكلة حدة يوما بعد يوم ، إذ أن معدل الزيادة في الانتاج الزراعي يعجز عن مواجهة الزيادة السكانية في معظم الأقطار العربية ، مما يعنى تزايد الاعتماد على استيراد المواد الغذائية لمقابلة هذا العجز وما يترتب على ذلك من تصاعد للمصاعب الاقتصادية والسياسية ، وتتطلب مواجهة مشكلة الأمن الغذائى بالوطن العربي تضافر جهود أقطارها ومنظماتها في سبيل تنمية وصيانة مواردها الطبيعيه وبخاصة في المناطق الجافة وشبه الجافة التي تشغل الجزء الأكبر من مساحة أراضيه .

تشغل الصحاري مايقرب من ٩٠٪ من مساحة الوطن العربي (حوالى ١٢٠٠ مليون هكتار) حيث لايزيد المعدل السنوى للأمطار عن ٥٠٠ مم . ولكي نحدد مستوى جفاف هذه الصحاري بصورة دقيقة قد يكون من الأفضل الاحتكام إلى النسبة بين المعدل السنوى لكل من الأمطار (م) والبخر نتح المحتمل (خ ح م) ، كما هو متبع في نظام التقسيم الذي اقترحته اليونسكو (١٩٧٧) ، والذي استخدمت فيه معادلة بنمان لتقدير كميات البخر نتح المحتمل . وعلى أساس هذا التقسيم يمكن تمييز الصحاري بالوطن العربي إلى ثلاث مناطق :

(أ) المنطقة شبه الجافة حيث $٠,٢٠ < \frac{م}{خ ح م} < ٠,٥٠$ ، ويزيد المعدل السنوى للأمطار عن ١٦٠ مم .

(ب) المنطقة الجافة حيث $٠,٠٣ < \frac{م}{خ ح م} < ٠,٢٠$ ،
وتنقسم هذه المنطقة إلى: إقليم مخفف الجفاف،حيث يتراوح

المعدل السنوى للأمطار من ١٠٠ إلى ١٦٠ مم ، وحيث فترة الجفاف قصيرة ، وإقليم ظاهر الجفاف ، حيث يتراوح المعدل السنوى للأمطار من ٢٠ ـ ١٠٠ مم ، وحيث فترة الجفاف طويلة نسبيا ،

ج ـ المنطقة شديدة الجفاف حيث م/خ ح م < ٠,٠٣ ، ويقل المعدل السنوي للأمطار عن ٢٠ مم ؛ وتنقسم هذه المنطقة إلى :

(١) إقليم ذي شتاء لطيف (متوسط درجة الحرارة لأبرد شهر من ١٠ ـ ٢٠ م ، وصيف شديد الحرارة (متوسط درجة الحرارة لأحر شهر أعلى من ٣٠ م) .

(٢) إقليم ذي وشتاء لطيف وصيف حار (متوسط درجة الحرارة لأحر شهر من ٢٠ ـ ٣٠ م) .

(٣) إقليم ذي شتاء بارد (متوسط درجة الحرارة لأبرد شهر من صفر ـ ١٠ م) وصيف حار .

تشغل المنطقة شديدة الجفاف جزءا كبيرا من الوطن العربي متمثلة في الصحراء الكبري التي تكون أجزاء كبيرة من موريتانيا والمغرب والجزائر وتونس وليبيا ومصر ، والربع الخالى في الجنوب الشرقى من شبه الجزيرة العربية . أما المنطقة الجافة فتشغل مساحة كبيرة تحيط بالصحراء شديدة الجفاف في كل هذه البلدان ، وبذا يكون متوسط المطر السنوي في أغلب أرجاء الوطن العربي لايربو على ١٠٠ مـــم .ـ وتشغل المنطقة شبه الجافه المرتفعات في شمالى العراق وفي بعض المناطق في سوريا والأردن ولبنان واليمن ، والمرتفعات والمناطق الساحلية في تونس والجزائر ومراكش وبعض المناطق في السودان .

وتقدر الكثافة السكانية في الوطن العربي في العقد الماضي (١٩٧٠ ـ ١٩٨٠) بنحو ١١ نسمة لكل كيلو متر مربع (الفرا ، ١٩٧٩) . ولكنها تتفاوت من بلد إلى آخر ، فهى لاتزيد مثلا عن عشرة أشخاص في الكيلو متر المربع في الجزائر وليبيا وموريتانيا والصومال والسودان وسلطنة عمان وقطر والمملكة العربية السعودية ودولة الامارات العربية المتحدة واليمن الجنوبي ، وتتراوح ما بين عشرة أشخاص إلى خمسين شخصا في كل من مصر والمغرب وتونس والعراق وسوريا واليمن الشمالى ، أما في لبنان والبحرين والكويت فتزيد على خمسين شخصا . ويرجع انخفـاض الكثافـة السكانية في الوطن العربي إلى شيوع الصحراء . ولو قمنا بتوزيع السكان في الوطن العربي على الأرض الزراعية والقابلة للزراعة لارتفعت الكثافة السكانية إلى نحو ٢٨٨ نسمة لكل كيلو متر مربع ، وهي كثافة تفوق نظيرتها في المملكة المتحدة والتي تعتبر من بلاد العالم ذات الكثافة السكانية العالية .

الموارد البيولوجية

تقدر مساحة الأرض المستغلة حاليا في الزراعة في المناطق الجافة وشبه الجافة بالوطن العربي بما لايزيد عن ٥٠,٧ مليون هكتار (٣,٦٧ ٪ من المساحة الكلية) ، منها حوالى ٤٠,٧ مليون هكتار زراعة مطرية ، و ١٠ مليون هكتار زراعة مروية (الشوربجى ١٩٨٢) . ولو قسمت تلك الأراضى على السكان لكان ما يخص الفرد الواحد نحو ٠,٢٣

هكتار ، وهي نسبة منخفضة جدا عن أي منطقة من مناطق العالم فيما عدا بعض جهات جنوبي آسيا . ويبين ذلك مدى ضآلة المساحة المستغلة زراعيا في الوطن العربي ، والتي لاتزيد عن ٣٪ من مساحة كل من جمهورية مصر العربية ، والجزائر ، بينما ترتفع النسبة في كل من سوريا ولبنان إلى نحو ٣٢٪ ، ولكنها تصل إلى أدنى مستوى لها في كل من قطر والكويت والامارات العربية المتحدة وسلطنة عمان وموريتانيا حيث لا تتعدى ٠,٠٥٪ (الفرا ١٩٧٩) . والأراضي الزراعية التي تروى من الأنهار والعيون والينابيع والآبار تمثل نحو ٢٢٪ من جملة الأراضي الزراعية في البلاد العربيه . أما الأراضي التي تعتمد على مياه الأمطار فتبلغ نسبتها حوالى ٧٨٪ وتحتل الجمهورية العراقية المرتبة الأولى من حيث مساحة الأراضي المروية إذ تبلغ نحو ٣,٧ مليون هكتار ، (٣٥٪ من جملة الأراضي المروية في البلاد العربيه) ، تليها جمهورية مصر العربية (٢,٩ مليون هكتار) ثم السودان (١,٤ مليون هكتار) ، ثم المملكة المغربية (٨٥٠ ألف هكتار .

وعلى الرغم من تنوع القطاعات الاقتصادية في البلاد العربية ، إلا أن الزراعة لاتـزال تمثل العمـود الفقرى للاقتصاد العربي فيما عدا معظم الأقطار النفطية . فالزراعة ليست دخيلة على المنطقة بل هي مرتبطة بتاريخها القديم ، ولا تزال آثار السدود والقنوات القديمة في مصر وبلاد الرافدين والديار الشامية واليمن السعيد وليبيا وأنحاء متفرقة من شبه الجزيرة العربية تشهد بعراقة الحرفة الزراعية في هذه الأقطار (الفرا ١٩٧٩) .

أما المراعى الطبيعية فتشغل حوالى ٢٧٠ مليـون هكتار ، أو مـا يقرب من ١٩٪ من مسـاحة الـوطن العربي (الشوربجى ١٩٨٢) . ومن حيث مساهمة الزراعة في قوة العمل فهي مرتفعة على الرغم من انخفاضها النسبى في السنوات الأخيرة نتيجة ارتفاع مسـاهمة القـطاعات الاقتصـادية الأخرى كالصنـاعة والخـدمات ونحـوها . وتشـير الاحصائيات أن تعداد الثروة الحيوانية بالوطن العربي يكافىء حوالى ٨٥ مليون وحدة حيوانية بقرية ، يلزم لتغذيتها حوالى ٣٢٠ مليون طن من المادة الجافة ، وأن المراعى الطبيعية رغم التدهور الشديد الذي أصابها تسهم بما يوازى ٢٥٪ من احتياجات الخيول والبغال ، و ٦٠٪ من احتياجات الحمير ، و ٣٥٪ من احتياجات الأبقار ، و ١٠٪ من احتياجات الجاموس ، و ١٠٠٪ من احتياجات الجمال ، و ٧٠٪ من احتياجات الأغنام ، و ٨٠٪ من احتياجات الماعز الغذائية . وتقدر قيمة الثروة الحيوانية في الوطن العربي حاليا بما يزيد عن ٢٠ مليون دولار يتراوح عائدها السنوى بين ٢٥ ـ ٤٠٪ من قيمتها خلال السنوات عادية الأمطار وأضعاف ذلك خلال السنوات عالية الأمطار . ويوضح ذلك أهمية الدور الذي تلعبه المراعى الطبيعية كمورد طبيعى متجدد ورخيص . كما تكتسب المراعى الطبيعية أهميتها من الدور الذي تلعبه في حماية البيئة والمحافظة على التربة من التعرية . علاوة على ذلك فإن أهمية مهنة الرعي وتربية الحيوانات في المناطق الجافة وشبه الجافة تعتمد أساسا على المراعى الطبيعية ، وسوف تظل ولمدة طويله الحرفه الأساسية ومصدر الدخل الرئيس لقطاع كبير من البد والرحل الذين يقطنون هذه المناطق ويمثلون نسبة لا بأس بها من الشعب العربي . ورغم أهمية الدور الذي تلعبه المراعى الطبيعيه في حياتنا فإنه يمكن القول أن حوالي ٢٠٪ من مراعى الوطن العربي تعتبر حاليا مراعى مخربة ، وأن حوالى ٥٠٪ منها تعتبر مراعى متدهورة وفقيرة ، وحوالى ٢٠ ٪ فقط مراعى جيدة ، وحوالى ١٠ ٪ هي التي يمكن اعتبارها مراعى ممتازة . ويقتصر وجود القسمين الأخيرين على المناطق الجبلية ذات الأمطار العالية ، وعلى المناطق التي تساعد الظروف الطبيعية على الحد من الاستغلال المكثف لها (الشوربجي ١٩٨٢) .

من هذا يتبين ان المناطق الجافة وشبه الجافة في الوطن العربي تستخدم غالبا إما للزراعة البعلية أو كمراع طبيعية ، أي أن الانتاج النباتي والحيواني في معظم أنحاء الوطن العربي يعتمد على الأمطار التي تتباين كمياتها وأنماط توزيعها بين أشهر السنة من عام إلى آخر . وعلى ذلك فإن تنظيم هذا الانتاج يتوقف إلى حد بعيد على حسن استخدام الاراضي والمياه بالمناطق الجافة للزراعة البعلية وللرعى . إلا أن معظم هذه الأراضى تعاني في الحقيقة تدهورا وانخفاضا في الانتاجية ، وأصبحت ظاهرة التصحر تهدد الأرض والسكان نتيجة لسوء الاستغلال . إن تدهور الغطاء النباتي والمصادر الرعوية عبر مساحات شاسعة من الوطن العربي كان نتيجة حتمية للاستغلال غير الرشيد الذي تعرضت له المراعى الطبيعية عبر القرن الماضي والذي يتمثل في الرعى الجائر ، والرعى المبكر ، واقتلاع الاشجار والشجيرات من أجل الوقود ، وحراثة المنحدرات والمناطق الهامشية ، واستخدام الآت الحرث الميكانيكية ، والافراط في زراعة المحاصيل الحولية ، والافراط في حفر الآبار العميقة في مناطق الرعى ، وعدم الاهتمام بالمياه السطحية . وقد نجم عن ذلك اندثار أو ندرة عدد من الأنواع النباتية العشبية والشجيرية الهامة ، مما أدى إلى تعرية التربة وتكوين الكثبان الرملية .

وهذه الحالة من التدهور في المناطق الجافة وشبه الجافه في الوطن العربي مخالفة لطبيعتها الأصلية ، وذلك نتيجة لتاثيرات جيوش الاحتلال لفترات طويلة في العصور الماضية مما ترك اثره في النفوس . إذ نجد الاهتمام بحماية الطبيعة وصون موارد ها ضعيفا بعكس ما كان عليه الحال في سالف الزمان حيث انتشرت حدائق الفاكهة في ضواحي دمشق وغابات النخيل الكنتورية في تونس ، وانتشرت ايضا مناطق الحمى لحماية المراعى وبخاصة في غربي المملكة العربية السعودية من الحدود اليمنية جنوبا حتى تجاوزت المدينة المنورة شمالا ، ويرجع تاريخ بعضها إلى عصور الجاهلية الأولى . ولا تزال توجد بعض مناطق الحمى حول مدينة الطائف وغيرها في المملكة العربية السعودية ، وفي سوريا .

والأمثلة على زحف الصحاري في الوطن العربي كثيرة وواضحة . فقد كانت منطقة مريوط (القسم الغربي من منطقة الساحل الشمالي بمصر) مزدهرة الحضارة في العهد الروماني ، وكانت تؤلف مملكة مستقلة تضم عددا من المدن والموانى الكبيرة وتنتج أفخر أنواع الكروم والزيتون . وقد اندثرت هذه الحضارة وتحولت الحياة المدنية المستقرة بها إلى حياة بدوية ترحالية وشبه ترحالية . ونجد في الأردن بقايا أشجار البطوم نامية في وادى بطوم ، إذ كانت تغطى المنطقة إبان العصر الأموى بينما تدهورت الحياة النباتية في الوقت الحاضر وقلت الأشجار ، وازدادت النباتات غير الصالحة للرعى وزحفت الصحراء على المنطقة . كما كانت المناطق الشمالية في السودان عامرة بالغابات حتى وقت قريب ، اما الآن فقد أضحت من أكثر المناطق افتقارا للأخشاب ، وهكذا بدأت الصحراء تزحف نحو الجنوب مقتفية أثر الانسان في استغلاله للأرض . كما نجد أشجار السنط في العديد من الصحاري العربية تمثل مصدرا من مصادر الوقود كما أنها علف للماعز والجمال ، وقد تدهورت الحياة النباتية نتيجة الاستغلال الجائر لهذه الاشجار مماأدى إلى انجراف التربة ، وتحولت المناطق التي تزخر بأعشابها وأخشابها إلى صحار قاحلة محدودة الانتاجية .

الجهود العربية لتنمية الموارد البيولوجية ووقف التصحر

تجرى في الوطن العربي محاولات شتى لاعادة الخضرة إلى مساحاته الجرداء ، وتعمير صحاريه ووقف زحفها على

المزيد من أراضيه الصالحة للاستثمار . ويسهم في تلك المحاولات المجتمع الدولى بالمعاونة المادية أو الخبرة الفنية بالاشتراك مع الخبرات والامكانات المحلية المتاحة . ويمكن إيجاز الأسس التي تنبنى عليها هذه المحاولات فيما يلى :

١ ـ صيانة التربة وبخاصة في المناطق غير الممهدة وغير المستوية ، ومنع تدهور الاراضى .
٢ ـ استعمال المياه المالحة في الرى .
٣ ـ الاقلال من نفاذية التربة بوضع طبقات من مواد منفذة على اعماق محددة تكفى لنمو النبات .
٤ ـ حماية المراعى الطبيعية وتنظيم استغلالها وكفاءة إدارتها .
٥ ـ تربية الثروة الحيوانية لانتخاب السلالات المحسنة والأكثر كفاءة تحت الظروف المحلية .
٦ ـ تثبيت الكثبان الرملية .
٧ ـ زراعة الوديان والواحات باستخدام مصادر المياه السطحية أو الجوفية .
٨ ـ التنمية الشاملة للمجتمعات المحلية في ضوء العادات والتقاليد المتبعة ومصادر الثروة الطبيعية المتاحة .

وفيما يلى سرد موجز لنماذج من تلك المحاولات .

الأردن :

تزيد مساحة الأرض القابلة للاستزراع في الأردن عن ٥ ٪ من إجمالى مساحتها . وتتعرض التربة الزراعية لعوامل الفقد والتعرية والانجراف باستمرار وتتناقص عاما بعد عام . وقد فقدت اراضى الغور الجنوبى ٢٠ ٪ من مساحتها الأصلية خلال سبع سنوات بمعدل ١٥٠٠ دونم سنويا .

وهناك مشروعات كثيرة تقوم بها الحكومة الأردنية للتشجير والحفاظ على التربية والمياه وتحسين المراعى ، منها على سبيل المثال مشروع الحديقة الوطنية بوادي الأزرق في شمالى المملكة ومساحتها ٥٢٥٠ كم . ذلك بالاضافة إلى إنشاء معهد إقليمى للتدريب والتأهيل في مجال إدارة وتنظيم الحدائق القومية والمحميات الطبيعية في الوطن العربي . وقد اختارت الأردن الأسلوب النباتى في مكافحة زحف الرمال واتخذت التدابير لحماية الشجيرات الطبيعية النامية في تلك المنطقة (من أهمها شجيرات الغضى) ، ومنع الرعى في هذه المنطقة لمدة خمس سنوات اعتبارا من سنة ١٩٧٦ ، وزراعة الكثبان الرملية بشتلات شجيرات الغضى .

تونس :

تجرى في تونس عدة برامج بحثية بعضها على النطاق التجريبى وبعضها الآخر مشروعات على نطاق تطبيقى واسع ، وتشمل عدة نواح لعلاج مشكلات المناطق الجافة .

(أ) تجارب صيانة التربة وحماية طبقاتها السطحية ، كحماية التربة على سفوح الجبال وحماية الواحات من زحف الكثبان ، وحماية الطرق من سفى الرمال بالتشجير والزراعة الكنتورية ، والأسيجة وتنظيم الرعى .

(ب) استخدام المياه المالحة في الري : بدأت البحوث باستخدم المياه المالحة في الري في تونس منذ سنة ١٩٣٥ (وامكن تحديد الحدود المثلى لاستخدامها بالنسبة للنباتات المختلفة . كما كان يتم في منطقة الواحات بجنوبي تونس استخدام الماء المالح في الري منذ القدم وقد أمكن مضاعفة الانتاج في الوقت الحاضر بتحسين عمليات الصرف ولوحظ ارتفاع مستوى

الماء بمقدار أربعة امتار في منطقة وسط تونس مما أدى الى بوار نحو ٢٠٪ من إجمالي مسطح المنطقة ، ولكن تم التغلب على هذه المشكلة بحفر المصارف السطحية والعميقة تبعا للحالة ونوع النبات المستخدم . وقد أنشات الحكومة التونسية بمعاونة برنامج الأمم المتحدة للتنمية واليونسكو مركزا لبحوث استخدام المياه المالحة في الري (كروزي) تتبعه سته محطات حقلية في مختلف المناطق ، وأجريت التجارب لزراعة أنواع كثيرة من محاصيل العلف والحبوب والخضر وغيرها .

(ج) مشروع البحوث والتنمية لمراعى جنوبي وسط تونس : يهدف المشروع إلى إنشاء مناطق لتحسين الرعى في القطاعين العام والتعاونى ، ثم إعداد أسلوب لتوفير المراعى وحسن استغلالها لضمان إيجاد احتياطيات من الأعلاف في الأراضي المطرية أو بزراعة محاصيلها في الأراضي المروية حسب المنطقة . كما يهدف المشروع إلى تحديد الأسلوب الأمثل لاستغلال الأراضي للحد من زحف الصحراء ، والتدريب العلمى والفني للعاملين في تحسين المراعى ومكافحة التصحر . وتبلغ مساحة المنطقة حوالى ٧ مليون هكتار (بعد أن فقدت ٢,٧ مليون هكتار خلال ٨٣ عاما) ويقطنها ٢,٨٠٠,٠٠٠ نسمة وتقدر ثروتها الحيوانية بما يلى :

٨٠٠,٠٠٠ ضأن ، و ٣٠,٠٠٠ بقرة ، و ١٠,٠٠٠ حصان ، و ٤٥٠,٠٠٠ ماعز ، و ١٢٠,٠٠٠ جمل ، و ١٧,٠٠٠ بغل ، و ١١٠,٠٠٠ حمار . ينفذ المشروع بوساطة المعهد الوطنى التونسي للبحوث الزراعيـة (إنرات) بمعونة من برنامج الأمم المتحدة للتنمية وبرنامج الأغذية العالمى وبموجب اتفاق بين المركز الوطني الفرنسى للبحوث العلمى ووزارة الزراعة التونسية ، بالتعاون بين مكتب البحث العلمى والتقنى فيما وراء البحار مع مديرية الموارد المائية والأرضيّة في تونس .

السودان :

تقدمت حكومة السودان عام ١٩٧٤ عن طريق المجلس القومى للبحوث في الخرطوم إلى برنامج الأمم المتحدة للتنمية بمشروع للسيطرة على الزحف الصحراوي في منطقة مساحتها ٦٥٠,٠٠٠ كم في مديريتى كرد فان ودار فور . وتنقسم المنطقة إلى ثلاث مناطق إيكولوجية :

(أ) المنطقة الصحراوية الشمالية المتاخمة لنهر النيل ، وقد أصبحت أراضيها مهددة بأن تطمرها الكثبان الرملية .

(ب) المنطقة شبه الصحراوية التي تعاني من الزحف الصحراوي ونقص في الانتاجية .

(ج) منطقة السافانا الجنوبية حيث تتعرض التربة للانجراف نتيجة الرعى الجائر والاستغلال غير الرشيد للأراضي .

والهدف من المشروع حماية الزراعة والمراعى المروية والمطرية ، والانتاج العالمى من الصمغ العربي (ينتج السودان ٨٠٪ تقريبا منه) ، والثروة الحيوانية بالمنطقة والتي تشمل من الأبقار ١٢٫٩٠٠ ، ومن الأغنام ١١,٤٧٨ ومن الجمال ٢,٥٠٠ ، ومن الماعز ٢,٨٠٤ . ويهدف المشروع كذلك إلى حماية الثروة الحيوانية البرية .

ويعتبر هذا المشروع جزءا من البرنامج السودانى لوقف الزحف الصحراوي والتوطين (ديكارب) . ويشمل الاطار العام لبرنامج ديكارب تسعة مشروعات ، منها :

(أ) إنشاء وحدة الارشاد والتطوير لبرنامج ديكارب ومركز التنمية لمديرية كرد فان الشمالية ، وذلك بهدف تثبيت الكثبان الرملية ، وتنمية محصول الصمغ العربي ، وإعادة بذر المراعى وتجميع المياه وتنظيم الرعى .

(ب) إنشاء وحدة الارشاد والتطوير لبرنامج التنمية لمديرية كردفان الجنوبية وذلك لتطبيق سياسات استخدام الأراضي ـ ، والتعاونيات الرعوية ، وتنمية كردونات المدن واطرافها ، وابحاث على الضان الصحراوى ، وعمليات بذر المراعى وتنظيم الرعى .

(ج) إنشاء وحدة الارشاد والتطوير لبرنامج ديكارب ومراكز التنمية لمديرية دارفور الشمالية ، وذلك لتثبيت الكثبان الرملية ، وتجميع المياه ، وصيانة الأراضي ، واختبار أصناف محاصيل العلف تمهيدا لعمليات إعادة البذر وتثبيت الكثبان الرملية ، وتطوير انظمة الري .

(د) إنشاء وحدة الارشاد والتطوير لبرنامج ديكارب ومركز التنمية لمديرية دارفور الجنوبية ، وذلك لتطوير انظمة الرعى ، وتنمية كردونات المدن وأطرافها ، ودراسة مسارات القطعان وبناء خطوط الدفاع ضد الحريق واختبارات الاصناف .

(هـ) إنشاء وحدة الارشاد والتطوير لبرنامج ديكارب ومركز التنمية لمديريات النيل والمديريات الشمالية ، ويهدف لانشاء المناطق الوقائية في الأراضي المروية والدورات المحصولية من البقول ، وتطوير إنتاج العلف ، وتكامل الانشطة المختلفة الخاصة بالثروة الحيوانية الصحراوية والزراعة المروية وتحسين المراعى وتنظيمها .

(و) تقويم ورسم خرائط لتحديد مصادر الثروة الطبيعية في السودان ورصدها ، والاستغلال الأمثل لأراضيه لضمان الانتاج الأقصى والمستديم مع الحفاظ عليها ، ورصد الزحف الصحراوى وتقدير الخسائر التي تصيب الأراضي والغذاء بهدف التعرف على أنسب السياسات الاستثمارية .

العراق :

تغطي المراعى قرابة ٨٠٪ من المساحة للعراق وهي تكاد تكفي احتياجات الثروة الحيوانية البالغ عددها ١٥.٥ مليون رأس . وقد أهملت العناية بالكساء الخضرى في أنحاء البلاد كافة ويظهر ذلك جليا سواء في بقايا الغابات في الشمال او مستنقعات الجنوب ، أو في الاراضي الهامشية (٢٠٠ ـ ٣٠٠ م من الأمطار سنويا) التي طغت عليها زراعة المحاصيل الحولية . وتوجد مناطق كثيرة تهددها الكثبان الرملية وتسبب اثارا ضارة بالمواطنين ، حيث تطمر الأراضي والآبار والمزارع والقنوات . وتقوم الحكومة العراقية بمحاولات جادة لتثبيت الكثبان الرملية في المناطق المختلفة وقد أجريت دراسات مبدئية واقترحت وسائل التثبيت المناسبة تحت الظروف المحلية . وأجريت كذلك دراسة إقليمية لتطوير الزراعة الديمية والمراعى الطبيعية بمنطقة تلعفر شمال غربي العراق بالتعاون مع المركز العربي لدراسة المناطق الجافة والأراضي القاحلة (اكساد) ، بدمشق .

مصر :

تقوم في مصر عدة مشروعات لاستصلاح الأراضي الصحراوية وايقاف زحفها على المزيد من الأراضي نذكر من بينها المشروعات التالية :

(أ) مشروعات الساحل الشمالي الغربي : بدأت محاولات الاستصلاح لهذه المنطقة وتنمية موارد ها منذ او ائل هذا القرن بادخال زراعات التين بنجاح على الكثبان الرملية الساحلية سنة ١٩١٨ ، ثم أدخلت زراعات الزيتون ونجحت ايضا في الفترة من سنة ١٩٢١ ـ ١٩٣٠ مع إنشاء محطة للبحوث الحقلية في برج العرب . كما اجريت بعض التجارب لتحسين المراعى وعاونت في إجرائها منظمة الاغذية والزراعة (الفاو) إلا انها لم تلق النجاح المنشود نظرا لاهمال جانب التكامل في دراساتها البيولوجية الفيزيقية مع النواحي الاجتماعية والثقافية لمجتمع المنطقة . وقد تبين من خلال هذه المحاولات أن إحياء طرق الأقدمين في تخزين المياه وحماية مصادرها (مثل إقامة الخزانات والقنوات الجوفية والسدود . . . الخ) لايزال مفيدا ومؤثرا حتى وقتنا هذا .

(ب) مشروع الوادي الجديد : الهدف الرئيسي من هذا المشروع هو تنمية مصادر المياه في واحات الصحراء الغربية وبخاصة الداخلة والخارجة نظرا لأن المنطقة تكاد تكون معدومة الأمطار وتستمد مصادرها المائية من الخزان الجوفي في الحجر الرملي النوبي ، وتستخدم هذه المياه لري الأراضي القابله للزراعة بالمنطقة .

(ج) مشروع مديرية التحرير : وهو مشروع ضخم لاستصلاح الأراضي الصحراوية في مصر بهدف امتداد الاراضي المنزرعة غربي دلتا نهر النيل . هذا بالاضافة إلى مشروعات أخرى في وادي النطرون غربا وسهل الصالحية جنوبي بورسعيد (شرقا) وكوم امبو (النوبة الجديدة) جنوبا وفي سيناء ، مما يوفر لدي مصر دون شك حصيلة ضخمة من الخبرة الرائدة في ميدان استصلاح الأراضي الصحراوية . وتتوفر أيضا بعض الخبرات في مجال استخدام المياه المالحة في الري ومدى تحمل بعض النباتات للجفاف والملوحة . كما يوجد لدى المركز القومي للبحوث مشروع بحثي الهدف منه العمل على تثبيت الكثبان الرملية في مصر ، وبخاصة أن سلسلة كثبان المحاريق وطولها ٦٠٠ كم من الكثبان الرملية الهلالية (البرخان) تتحرك بسرعة ١١ ـ ١٥ مترا في السنة نتيجة الجفاف الشديد ولاتوجد عوائق أو محاولات لاعاقة حركتها ، فطمرت سكة حديد الواحات (سوهاج) والكثير من القرى في الوادي الجديد وقطعت الطرق وهددت المطارات والمنشآت الحضارية والعمرانية كافة .

سوريا :

تعرض الكساء الخضري والمراعي الطبيعية في سوريا للكثير من الاستغلال غير الرشيد من رعي جائر وقطع للأشجار مما عرض الطبقات السطحية للاراضي للتدهور والانجراف . ولعلاج هذه الحالة أنشأت بعض مناطق الرعي المحمية (الحمى) تتولى ادارتها ست جمعيات تعاونية لتحسين الضأن والمراعي ووضع القوانين واللوائح المنظمة لذلك . وقد أصاب هذا المشروع قدرا كبيرا من النجاح .

ليبيا :

يوجد في ليبيا عدد من المشروعات لايقاف الزحف الصحراوي نذكر منها مايلي :

١ ـ مشروع تثبيت الكثبان الرملية والتشجير في منطقة خلة المسعودي ، والذي تبلغ مساحته ١٠,٠٠٠ هكتار والهدف منه تجربة مختلف الوسائل المعروفة لتثبيت الكثبان الرملية ودراسة اقتصادياتها .

(ب) مشروع استخدام المياه المالحة في الري لاستصلاح الأراضي بمنطقة التاجوراء ، وتصل مساحته الى ٣٠٠٠ هكتار

وتستخدم في ري أراضيه مياه عين تاجوراء التي تبلغ درجة ملوحتها من ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ جزء في المليون . وقد أمكن بحساب معدلات صرف المياه نجاح زراعة البرسيم الحجازي والشعير .

(ج) مشروعات تحسين وصون المراعي

(١) منطقة الجبل الأخضر وتبلغ مساحتها ٣٨,٩٠٠ كم٢ وتشمل محافظات بنغازي والجبل الأخضر ودرنة ، ويقطنها ٦٠٠,٠٠٠ نسمة تقريبا . وقد بدأ المشروع سنة ١٩٧٣ وأخذ ينفذ في أربع مناطق :

(أ) منطقة سهل بنغازي ، حيث يتراوح متوسط المطر السنوي بين ٢٠٠ ـ ٣٠٠ مم ، وتبلغ مساحته ٥٨٠٠٠ هكتار ، ونتيجة للرعي الجائر وغير المنظم والاسراف في استخدام المياه الجوفية تعرضت التربة لعوامل التدهور والانجراف كما اختلطت مياه الآبار بمياه البحر المالحة .

(ب) منطقة الجبل الأخضر ، وهي مخصصة لدراسة تنمية وتطوير الاراضي ومصادر المياه لبرامج التوطين في المناطق شبه الجافة .

(ج) منطقة السهل الساحلي درنة ـ طبرق ، وهدف الى تنمية مجموعة الوديان بالمنطقة ببناء سد لحجز المياه في وادي درنة وحفر عدد من الآبار بالاضافة الى مياه العيون .

(د) منطقة الغابات المراعي وهي المنطقة الجنوبية من المشروع حيث لاتزيد كمية المطر السنوي عن ١٠٠ مم وتبلغ مساحتها ٢ مليون هكتار ينتظر اعداد ٧٥,٠٠٠ منها للمراعي بما يتيح رفع معدلات الرعي الى رأس لكل هكتار ففي السنة بدلا من المعدلات الحالية (راس لكل عشرة هكتارات) . وتنجح في منطقة الجبل الأخضر زراعة القمح (يمثل انتاجها ٧٠٪ من انتاج ليبيا) والشعير والتين والزيتون والموالح والتفاح ، كما يوجد بها نصف اجمالي قطعان البقر في ليبيا وثلث قطعان الضأن والماعز . ويهدف المشروع الى توطين أصناف جديدة من محاصيل العلف لزيادة مصادر الرعي المتاحة وزيادة ملاءمتها للظروف البيئية بالمنطقة كما يهدف الى تطوير طرق الرعي للحفاظ على المرعي ومنع انجراف التربة وبهذا يمكن زيادة الثروة الحيوانية لمواجهة الطلب المتزايد على اللحوم .

(٢) منطقة سهل جفارة : هي أكثر مناطق ليبيا انتاجا ، ويقطنها ثلثا أفراد الشعب تقريبا ، وتنتج ٤/٣ اجمالي الانتاج الزراعي (١٠٠٪ من انتاج الموالح و ٨٠٪ من انتاج الخضراوات و ٥٠٪ من الأنتاج الحيواني) . ويهدف المشروع الى زيادة الانتاجية في المزارع القائمة واستصلاح أراض أخرى واستغلالها في زراعة البساتين والمحاصيل والنجيليات وتربية الماشية ويشمل المناطق التالية :

(أ) منطقة الوادي ومساحتها ٧٣,٠٠٠ هكتار لزراعة الفواكه والعلف الأخضر وغيره من المحاصيل ،

(ب) منطقة انتاج الحبوب ومساحتها ١٠٠,٠٠٠ هكتار في منطقة السهول لزراعة أصناف محسنة من القمح والشعير حسب كمية المطر السنوي وتبذر الحبوب بالطائرات .

(٣) منطقة الغابات : وتجري في هذه المنطقة محاولة لزراعة حزام من الأشجار طوله ٣ ـ ٤ كم من العجلات الى طاحونة ومساحتها ١٣٠,٠٠٠ هكتار .

(د) مشروع حماية المصادر المائية لأغراض الري :

بدأ المشروع سنة ١٩٧٤ في منطقة وادي كيوم (١٠٠ كم شرقي طرابلس) بالتعاون مع احدى شركات استصلاح الأراضي المصرية لتجميع مصادر المياه المتاحة في المنطقة كافة (مياه العيون والآبار والأمطار) في مشروع واحد للرى يتم التحكم فيه تلقائيا بهدف زراعة واستصلاح مساحة ١٢٠٠ هكتار تروى بالرش .

(و) تنمية موارد التربة والمياه لبرامج الاستيطان في الأراضي الصحراوية :

يجري في ليبيا مشروعان لخدمة هذا الهدف :

(١) مشروع الجبل الأخضر : يهدف المشروع الى خلق مجتمع زراعي مستقر بانشاء مزارع مجهزة ، ويضم ثلاث مناطق :

(أ) السهل الساحلي طوله ١٠٠ كم من طوكرا الى صوصة حيث تتراوح كمية المطر السنوي بين ٣٠٠ ـ ٤٠٠ مم سنويا ، وتنمو المراعي والقمح والشعير جيدا في المواسم التي تسقط فيها كميات مناسبة ومنتظمة من الأمطار .

(ب) هضبة الجبل الأخضر الأولى (المرج والأبيار) على ارتفاع ٣٠٠ ـ ٣٥٠ متر فوق سطح البحر ويبلغ طولها ٨٠ كم وعرضها ١٠ ـ ١٥ كم تقريبا ، وتختلف كمية المطر سنويا من ٤٠٠ ـ ٥٠٠ مم ، وتنجح فيها زراعة القمح وأشجار الفاكهة .

(ج) هضبة الجبل الأخضر الثانية ومركزها البيضاء على ارتفاع ٦٠٠ ـ ٨٠٠ متر فوق سطح البحر ، وهي أغنى منطقة في كسائها الخضرى وأغزرها مطرا (يزيد عن ٥٠٠ مم سنويا) ، وتهيء أحسن الظروف لزراعة الحقول والحدائق .

(٢) مشروع وادي الحي : يمثل هذا المشروع نموذجا للمشروعات المتكاملة لتنمية المصادر الطبيعية والتوطين . بدأ سنة ١٩٧٢ في منطقة مساحتها ٥٠٠٠ هكتار لتحسين انتاج الأغنام ، وتستخدم الزراعة الجافة في معظم الأحوال الا عند زراعة الخضراوات والأشجار الصغيرة . ويحتاج المشروع للتقويم نظرا لأن الشباب هجر المزارع بأعداد كبيرة منذ الستينات سعيا وراء فرص العمل في شركات البترول بينما تركت شئون المزارع لكبار السن مما أدى انخفاض الانتاجية ، كما يحتاج اختيار المحصول لمزيد من التوعية والدراسة حيث يفضل الأهالي زراعة الموالح لما تدره من ربح وفير برغم استهلاكها الكبير من المياه مقارنة بغيرها من أشجار الفاكهة مثل الزيتون أو التين أو العنب أو اللوز وكلها ناجحة تماما في مثل هذه المناطق .

السعودية :

(١) مشروع تثبيت الكثبان الرملية بمنطقة الإحساء أو واحة الإحساء في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية التي اشتهرت بخصبها في الماضي وأصبحت تهددها الكثبان الرملية المتجهة للربع الخالي والتي تغطى مساحة ٦٠,٠٠٠ دونم . وقد أجريت عدة تجارب لاختيار أنسب الطرق لمقاومة زحف الكثبان منها الازالة بالمعدات الميكانيكية

واستخدام المواد الكيميائية مثل الاسفلت أو خليط من الأسفلت مع الخرسانة والتشجير والزراعة الجافة ، وقد ثبت أن التشجير أكثر اقتصادا وكفاءة (١٠ مليون شجرة في المحلة الأولى) . كما أنشأت حديقة الشيباني الوطنية في المنطقة . وقد أقر المشروع الذي قدمته شركة كونسلت لاقامة حزام أخضر عبر المناطق الشمالية الشرقية من الواحة يغطي مساحة ١٠,٠٠٠ هكتار .

(٢) مشروع تنمية وادي جيزان : يهدف المشروع الى تخزين مياه الأمطار (٤٤ مم سنويا في المتوسط) التي تهطل على المرتفعات السعودية واليمنية وتفقد في البحر الأحمر . اقيم سد عبر وادي جيزان لتخزين مياه الأمطار لكي يكون نموذجا لما يتبع بالنسبة لباقي وديان المنطقة بهدف تنمية المصادر الطبيعية وبحث كافة احتمالات انتاج الغذاء لخدمة أهالي المنطقة . وقد اختيرت مزرعة تجريبية مساحتها عشرة هكتارات لاجراء التجارب الخاصة بالزراعة وتنمية الثروة الحيوانية والري والصرف واختيار المكننة الزراعية المناسبة وخدمات الارشاد الزراعي والتدريب تمهيدا لتعميمها على منطقة المشروع في المساحة الكلية المقدرة بحوالي ٧٠٠٠ هكتار .

الجزائر :

(١) مشروع الحزام الأخضر لوقف الزحف الصحراوي : يهدف المشروع الى اقامة حزام اخضر لحماية المنطقة الزراعية الغنية في شمالي الجزائر لوقف الزحف الصحراوي وخلق مناخ دقيق مناسب للزراعة شمالي الحزام واتاحة الفرصة لاستغلال كافة الموارد المائية والأراضي المتاحة شماله . وسوف يمتد الحزام مسافة ١٥٠٠ كم من الحدود المغربية حتى الحدود التونسية بعمق ١٠ ـ ٢٥ كم اعتمادا على كمية مياه الأمطار في المنطقة (٣٠٠ مم سنويا) بما يسمح بنمو أشجار هذا الحزام .

(٢) برنامج تنمية سهل الشليف العالي بمنطقة خميس ميلادنا : يعتبر سهل الشليف العالي واحدامن أطول الوديان بالجزائر ، والمعدل السنوي للأمطار فيه ٤٧٠ مم . أنشىء بالمنطقة سنة ١٩٣٣ سد شريب لتخزين ١٠٠ مليون متر مكعب من المياه تكفي لزراعة ٩٠٠٠ هكتاررينا بالرش . وقد رأت الحكومة حاليا بناء أربعة سدود أخرى لكي يمكن ري باقي المنطقة . بدأت تظهر في المنطقة المروية بالرش بوادر التملح ، ونظرا لعدم وجود المصارف الكافية يتبع حاليا نظام التبادلية حيث تترك بورا مرة كل عامين حتى تتاح لها فرصة الغسيل عقب موسم الزراعة وقد نجحت في المنطقة زراعات القمح وبنجر السكر ومحاصيل العلف والعنب .

المغرب :

مشروع تثبيت الكثبان الرملية في الصحراء المغربية : يتعرض خط نقل خام الفوسفات من المناجم بمنطقة العيون الى الساحل (١٠٥ كم) لخطر طمرة بالكثبان الرملية التي تتحرك جنوبا بسرعة ٦٠ مترا في السنة ، وقد تم تثبيت هذه الكثبان بالرش ، بالمنتجات البترولية والأسيجة .

اليمن الشمالية :

مشروع التنمية الزراعية بوادي زبيد : يعتبر وادي زبيد أحد الأودية التي تصب في ساحل تهامة ، ومساحة المشروع ٢٥٠٠ هكتار كجزء من مشروع السهل الساحلي للبحر الاحمر (ساحل تهامة) . ويختلف معدل سقوط الأمطار من ٢٨٠ مم سنويا من الجبال ثم تتناقص تدريجيا حتى شاطىء البحر يهدف المشروع الى التعرف على امكانات الرى بوادي زبيد ودراسة خواص التربة والمياه في المنطقة ، وتصميم المنشآت للرى بالغمر في مساحة ٢٠,٠٠٠ هكتار .

واتضح أن بالامكان زيادة امكانات الزراعة بوادي زبيد بعد تطوير نظم الزراعة واعادة بناء نظام للري باستخدام مصادر المياه الجوفية المتاحة .

اليمن الديمقراطية :

يجري مشروع الارشاد الزراعي والتدريب في منطقتي القدوجيار ، وتمثل اراضي هذا المشروع جيوبا متفرقة في الوديان ودلتيها أو على سفوح الجبال ، وتعتمد الزراعة كلية على مياه السيول القادمة من الشمال أو على المياه الجوفية . ويهدف المشروع الى تنشيط المحاولات الزراعية التي تقوم بها محطة البحوث الزراعية في الخود ، حيث تجري دراسات الانتاج الحيواني بمدرسة الجيار ومزرعتها ، كما تتاح الفرصة لتدريب العاملين في الموقع . وقد أشارت النتائج الأولية الى امكانة نجاح زراعة القطن والذرة العويجة والذرة الشامية والخضراوات بينما لم يثبت امكان نجاح زراعة القمح .

قطر :

قامت منظمة الأغذية والزراعة (الفاو) بالاشتراك مع وزارة الزراعة باجراء حصر لموارد المياه والأراضي في قطر بهدف تنمية المزارع الصغيرة في الدولة .

الاطار البيئي لاستخدام الارض واستغلال الموارد

هناك عدد من المفاهيم البيئية العامة التي يلزم الاحاطة بها تمهيدا لتناول قضية ترشيد استخدام الأرض واستغلال الموارد بالمناطق الجافة وشبه الجافة بالوطن العربي . المفهوم الأول هو أن الجماعة الانسانية تعيش في اطار منظومة متكاملة هي المحيط الحيوي Biosphere ، وهو الغلاف السطحي من الأرض ، اليابسة ، والطبقات السطحية من المجمع المائي في المحيطات والبحار والأنهار ، والطبقات السفلية من الغلاف الجوي . وهو الحيز السكاني الذي توجد فيه الحياة بأنماطها المتباينة ، من كائنات دقيقة ونباتات وحيوانات وانسان . والمحيط الحيوي هو مجال الدراسات البيئية . وقد اتخذ علماء البيئة (النظام البيئي 'Ecosystem' كوحدة تركيبية ووظيفية للمحيط الحيوي . فالنظام البيئي هو أية منطقة من اليابسة أو من المجموع المائي وما يحيط بها من الغلاف الجوي ، وما تحويه من كائنات حية ، وتتفاعل فيه المكونات غير الحية والحية في عمليات تؤدي الى تدفق الطاقة ودوران العناصر بين هذه المكونات ، وتكون محصلتها انتاجية أولية نباتية وانتاجية ثانوية حيوانية) .

والمفهوم الثاني هو أن النظام البيئي قد ينمو طبيعيا اذا ما ترك دون تدخل من الانسان ، بدءا بفراغ بيئي (كالصخر الصلد) تتعاقب عليه مجموعات من الكائنات الحية وانتهاء الى طور (الذروة Climax) . في هذا الطور يكتسب النظام البيئي نوعا من التوازن بين مكوناته الحية وبخاصة الغطاء النباتي) والظروف البيئية الطبيعية ويؤدي به ذلك الى حالة من الاستقرار النسبي ، والى مقدرة قصوى في استيعاب اضافات من الطاقة والعناصر ، وبالتالي الى اكبر كتلة حية ممكنة ، والى اكتساب أقصى مقدرة على الحماية من تقلبات الظروف البيئية . والنظم البيئية الجافة عادة ما تكون ذات تركيب بسيط حتى في طور الذروة ، وعلى ذلك فانها غالبا ماتكون على قدر محدود من الاستقرار ومن المقدرة على الحماية من تقلبات الظروف البيئية . وبالتالي تكون أكثر عرضة للتدهور من النظم البيئية الأخرى ، ويقال عنها أنها نظم (هشة) . على أن النظم الجافة اذا ما تركت دون تدخل من جانب الانسان ، فانها غالبا مايمكنها استعادة توازنها مع

الوقت واستعادة قدرتها على الحماية في أعقاب التقلبات البيئية (مثل نوبات الجفاف الحادة) . أما اذا تعرضت النظم البيئية الجافة لضغوط شديدة ومستمرة من قبل الانسان (كاقتلاع الأنواع الخشبية لاستخدامها كوقود ، والرعي الجائر ، والاسراف في زراعة المحاصيل الحولية) فان ذلك غالبا مايزيد من تبسيط تركيبها والاقلال من قدرتها على الحماية ، وتصبح بالتالي أكثر عرضة للتدهور اذا ما ضادفها حدة في الظروف البيئية .

والمفهوم الثالث هو أن مكونات النظام البيئي تتفاعل فيما بينها فحسب وانما تتفاعل كذلك مع مكونات نظامين آخرين هما (النظام الاجتماعي Sociosystem) و (والنظام التقني Technosystem) . والنظام الاجتماعي هو مجموعة المتغيرات الاقتصادية والأعراف الاجتماعية والأدوات التشريعية والمؤسسات السياسة التي ينتظم في اطارها دولاب الحياة للجماعة الانسانية في المنطقة التي يقع فيها النظام البيئي . وهو في الواقع النظام الذي تدير في اطاره الجماعة الانسانية شئون حياتها الاجتماعية والاقتصادية . وأما النظام التقني فهو جملة ما أنشأته الجماعة الانسانية من حلل للسكن بما في ذلك القرى الصغيرة والمدن الكبرى ، ومراكز الصناعات والطرق والمطارات والموانى وحقول الزراعة وغيرها مما يصنعه الانسان ويستخدم في صنعه الوسائل التكنولوجية التي ابتكرها تعيش الجماعة الانسانية في اطار هذه النظم الثلاثة وتتأثر بتفاعلاتها وتؤثر فيها . هذه التفاعلات هي جملة معقدة لأنها تتضمن التفاعلات الداخلية في كل من النظم الثلاثة والتفاعلات فيما بينها . وعلاقة الانسان بالنظام البيئي ذات وجهين : فهو أولا اطار حياته - يؤثر في عملياته الحيويةوالنفسية وهو الهواء الذي يستنشقه ، وهو الماء الذي يغتسل به ويشربه ، وهو الأرض التي يدب عليها ويبني في ربوعها حلل سكنه . وهو ثانيا خزان الثروة والانتاج الذي يجد فيه الانسان حاجاته . ويجدر بنا أن نتعرف هنا على مانقصده بالثروة والانتاج . يقول عالم الاقتصاد زمرمان (الثروة لاتكون ، الثروة تتكون) - يقصد بذلك ان النظام البيئي الفطري (الطبيعي) يشتمل على مكونات من نبات وحيوان وأرض ومياه وصخور وغيرها ، هذه المكونات تتحول الى ثروة أي الى مواد وسلع يحتاج اليها الانسان في خطوات ثلاث متتابعة : يتعرف الانسان على فائدة المكون ، ويتوصل الى وسائل الحصول عليه ومعالجته ليصبح نافعا ، ثم ينهض الانسان بالعمل الذي يستخدم فيه الوسائل (اي التكنولوجيا) للحصول على المكون ومعالجته . وهذه الخطوات الثلاث نجدها في مجال الثروات النباتية على سبيل المثال : ورقة النبات أو ساقه أو جذره أو ثمره هي ظواهر نباتية من مكونات النظام البيئي الفطري تتحول الى ثروة بتعرف الانسان على فوائدها غذاء او خامة نسيج ، وبتوصله الى التكنولوجيا التي يجمع بها حصاد هذه المكونات ويعالجها ، ثم بالجمع والحصاد والمعالجة . وهكذا في كل عنصر من عناصر المكونات الطبيعية للنظام البيئي : عناصر هامدة تتحول الى ثروة الانسان في هذه الخطوات الثلاث . والدول المتقدمة هي الجماعات البشرية ذات القدرة الوطنية على ادارة التفاعلات المتداخلة والمعقدة في كل من النظم الثلاثة وفيما بينها ادارة رشيدة وناجحة ، أما الدول المتخلفة فهي الجماعات البشرية التي لم تستكمل بعد عناصر القدرة الوطنية على ادارة هذه التفاعلات . يعني هذا أن التنمية هي تطوير القدرة الوطنية على ادارة التفاعلات التي ينتج عنها استنباط الثروة وترشيد الانتاج .

دور الدراسات الايكولوجية المتكاملة :

نخلص مما سبق الى أن انتاج النظم البيئية الزراعية والرعوية في المناطق الجافة وشبه الجافة تلعب دورا أساسيا في اقتصاد الوطن العربي . وأن هذه النظم هشة يتطلب استغلال مواردها معرفة كافية بتركيبها ووظائفها والتفاعلات بينها

وبين كل من النظام الاجتماعي والنظام التقني . وعلى ذلك فانه لابد من اجراء دراسات ايكولوجية متكاملة عن تلك النظم تصلح لترشيد استغلالها وصون مواردها وحمايتها من التدهور ، واتباع أسلوب البحث الجماعي بتعاون الباحثين من ذوى التخصصات المختلفة في مشاريع بحثية رائدة .

لاشك أن هناك بحوثا جادة تجري في العديد من الأقطار العربية عن مشاكل التنمية في المناطق الجافة بالوطن العربي ، غير أن كثيرا من هذه البحوث يتسم بالفردية وبتخطيط من الباحث دون تعاون أو تشاور مع غيره من ذوي التخصصات المختلفة ، وبدون تفاعل مع صانع القرارات أو صاحب المصلحة . ونتج عن ذلك أن الكثير من خطط تنمية الأراضي الجافة في الوطن العربي بنيت على التقديرات والتكهنات والخبرات الشخصية .

يتطلب التخطيط البيئي السليم لاستخدام الأرض ثلاث مراحل :

(أ) دراسات عن النظم البيئية من حيث التركيب والوظائف الديناميكية لتقييم قدراتها على العطاء .

(ب)تقديرات عن العواقب البيئية لاستغلال الانسان لموارد النظم البيئية .

(ج) تحديد الأسلوب الامثل لاستغلال الأرض على أساس من هذه الدراسات والتقديرات . فالنظم البيئية تختلف كثيرا في خصائصها وبالتالي في الاسلوب الأمثل لاستغلال مواردها . وعلى ذلك فان الدراسات عن النظم البيئية لابد وأن تكون لها أولوية مطلقة في التخطيط لاستخدام الأرض . وتقديرات العواقب البيئية التي قد تنجم عن تطبيق خطط استخدام الأرض يجب أن تشمل تحديد نوعية ومدى التأثيرات التي قد تنجم عن هذا التطبيق ، والتوقعات لما قد يحدث من تغيير في تركيب ووظائف النظم البيئية في المستقبل .

تنفيذ هذه المراحل الثلاث للتخطيط البيئي يتطلب :

(أ) التدريب على الطرائق التي تتبع في تنفيذ هذه المراحل .

(ب) اجراء البحوث والدراسات اللازمة لذلك ويجدر بكل من دول الوطن العربي أن تعيد النظر في كفاءة وقدرات معاهدها وجامعاتها على تدريب كوادر متخصصه في تنمية وصون موارد المناطق الجافة وترشيد استغلالها . فعلى الرغم من أن هذه المناطق تمثل الجزء الاكبر من الوطن العربي ، وأنها تضم قدرا كبيرا من مواردها النباتية والحيوانية ، الا أنه لاتوجد معاهد وطنية متخصصة لاستزراع الصحراء في أغلب هذه الدول ، وعلى سبيل المثال فان مصر أنفقت قسطا كبيرا من جهدها الوطني في التوسع الزراعي الافقي ، أي بزيادة الرقعة الزراعية خارج وادي النيل ودلتاه ، عن طريق استصلاح أراض جديدة في براري شمالي الدلتا والصحارى المتاخمة للوادي وتخوم الدلتا الغربية وفي مناطق الواحات الغربية ، غير أن هذه المشروعات ـ باستثناء استصلاح أراضي شمالي الدلتا ـ واجهت مشاكل تطبيقية ذهبت بجدواها الاقتصادية . وكان ذلك نتيجة لعدم وجود الكوادر المؤهلة لتطبيق التكنولوجيا المواثمة لطبيعة النظم البيئية الجافة .

والتدريب يجب أن يكون على مستويات ثلاثة :

(أ) الحرفيين ،

(ب) الفنيين .

(ج) منفذى القرارات . وعلى المستوى الحرفي هناك حاجة ماسة الى الكوادر المتخصصة للقيام بالدراسات التفصيلية والأرصاد البيئية ، والى الكوادر التي تتقن القواعد والنظريات العلمية للتعامل مع النظم البيئية الجافة . ويلزم لمثل هذا النوع من التدريب مناهج دراسية متكاملة ومتعددة التخصصات (صون التربة على سبيل المثال يتطلب معرفة زراعية ومعرفة في ادارة المراعي وفي تنمية الغابات وفي الهندسة المدنية ومصادر المياه وعلم البيئة . . الخ) . وعلى المستوى الحرفي هناك حاجة ملحة الى كوادر تعمل في الحقل ، ويتطلب تدريب هذه الكوادر مناهج علمية أساسية وبرامج تطبيقية لاكتساب الخبرة العملية . وعلى مستوى منفذى القرارات من الزراعيين والرعاة فانه يلزم تدريبهم على وسائل الانتاج الملائمة التي تعطي عائدا جيدا وتصون سلامة النظام البيئي في المدى البعيد ، كما يلزم تزويدهم بالتوجيهات والمساعدات الفنية . وقد يتطلب ذلك بيانات عملية لتوضيح جدوى هذه الوسائل وهذه التوجيهات .

أما في مجال البحوث ، فاننا بداية يجب أن نؤكد على أن نتائج البحوث العديدة التي اجريت بالفعل والمعلومات المتاحة حاليا عن النظم البيئية للاراضي الجافة في الوطن العربي يجب أن تجمع ويتم تنسيقها وبلورتها لصالح قضية التنمية وصون الموارد بهذه الاراضي . فان خطط التنمية لايمكن أن تتوقف او تعطل بحجة أن هناك حاجة الى المزيد من الدراسة والتدريب ، كما أن الحاجة الى بحوث جديدة في هذا السبيل يجب أن توجه على أساس من معرفتنا السابقة . وعلى ذلك فان مشروعات ، التنمية يجب أن تسير جنبا الى جنب مع برامج البحوث والدراسات البيئية .

يحدد الاتحاد الدولي لصون الطبيعة والموارد الطبيعية في وثيقته العلمية بعنوان (استراتيجية عالمية للصيانة World conservation strategy) (*) ثلاثة اتجاهات متكاملة لبرامج البحوث والدراسات البيئية التي تستهدف القدرة على تنمية موارد البيئة :-

(أ) بحوث تركيب النظم البيئية ، (ب) بحوث العمليات البيئية ، (جـ) البحوث التطبيقية . ويتناول اتجاه بحوث تركيب النظم البيئية مكونات هذه النظم من الأنواع ، الحية المختلفة ، نباتية وحيوانية من حيث طرز نموها ووفرتها وكتلتها الحية ومحتوى الموارد العضوية في أعضائها المختلفة . وأنماط توزيعها واجتماعيتها ، ومن المواد غير الحية ، عضوية وغير عضوية فوق التربة او داخلها ، ومن صور الطاقة المختلفة . كما يتناول هذا الاتجاه التوزيع الاقليمي للنظم البيئية المختلفة . ومن اهم وسائل البحث في هذا الاتجاه اعداد خرائط متكاملة لمكونات النظم البيئية تشمل طبيعة الأرض ونوعيات التربة ومصادر المياه والمجتمعات النباتية وتوزيع حيوانات الرعي وتوزيع السكان وانماط استخدامهم للأرض ، وتقدير كفاءة النظم البيئية وحساسيتهم لتأثيرات الانسان وللعوامل الطبيعية . وهذه البحوث ترسي قاعدة عريضة من المعلومات في صورة تمكن صانعي القرار من تقييم موارد البيئة وامكانة استغلالها . وهناك ثلاث وسائل متكاملة لاعداد مثل هذه الخرائط : الاستشعار من بعد ليعطي صورة عامة على نطاق واسع عن توزيع مكونات النظم البيئية ، وصور الطيران المنخفض لتعطي صورة اكثر تفصيلا لمساحة محدودة ، والعمل الحقلي لتحقيق تفصيل ادق .

أما اتجاه بحوث العمليات البيئية فيتناول دور كل من مكونات النظام البيئي وتأثيراتها المتبادلة والتفاعلات بينها وبين النظامين الاجتماعي والتقني ، كما يتناول ديناميكية النظام البيئي والتغيرات في مكوناته مع الوقت . وتشمل

وسائل اجراء هذه البحوث رصد نشاطات الكائنات الحية كتثبيت الطاقة والأيض والنتح وامتصاص الماء والعناصر الغذائية والاعتشاب والافتراس وتحليل المادة العضوية ، تحت تأثير العوامل الطبيعية كالحرارة والرطوبة والبخر وملوحة التربة ونسيجها ، والعوامل الحياتية كالتطفل والتكافل والتنافس . كما تشمل هذه البحوث رصد التغيير مع الوقت في اعداد (مجموعات ـ Populations) الكائنات الحية ، وأنماط تزايد أو تناقص هذه الاعداد ونسب مراتب الأحجام والأعمار .

ويهتم اتجاه البحوث البيئية التطبيقية بالتجارب الحقلية ، كتلك التي تجري لتقييم طرق الري وتقدير المقننات المائية والغذائية للمحاصيل وأشجار الفاكهة وقدراتها على تحمل الظروف البيئية المتطرفة كالجفاف ، ورصد تأثيرات الحماية والرعي المنظم على الغطاء النباتي والتربة ، وتأثيرات الانماط المختلفة لاستخدام الأرض على مكونات النظم البيئية وانتاجيتها .

ويجدر بنا ان نشير هنا الى شبكة محميات المحيط الحيوي التي أنشئت في اطار برنامج اليونسكو الدولي (الانسان والمحيط الحيوي) لتكون محطات حقلية للبحوث والدراسات البيئية . الى جانب الحفاظ على العمليات البيئية الرئيسة التي تعتمد عليها صحة البيئة وسلامتها وقدرتها على العطاء وعلى تهيئة الاطار السليم للحياة ، كصيانة الأرض والمحافظة على خصوبتها وقدرتها على الاستجابة لفلاحة الانسان . ومن أهداف المحميات كذلك المحافظة على الثروات الوراثية . فقد أصبح الانسان يعتمد على عدد محدود من الأنواع النباتية والحيوانية في الزراعة والانتاج الحيواني : ويمثل ذلك مدى وراثي ضيق مما يجعل هذه الانواع عرضه للدمار اذا ما أصابها وباء أو تعرضت لظروف بيئية متطرفة . وسلاح الانسان في الدفاع عن هذه الأنواع هو الاحتفاظ بحصيلة وراثية يعتمد عليها في استنباط سلالات جديدة ذات مناعة أو مقاومة . هذه الحصيلة تتمثل في الأنواع النباتية والحيوانية البرية . وهذا مجال يستحق ان يتجه اليه البحث العلمي في الأراضي الجافة في الوطن العربي ، ويلزم له انشاء عدد من المحميات تمثل النظم البيئية المختلفة في هذه الاراضي . ويقتضي ذلك ايضا دراسات وبحوث جادة في الحقول والمختبرات بهدف انشاء ثروات وراثية تتمثل في مجموعات كاملة من الأصناف والسلالات من نبات محصول معين ومن الأقارب البرية له .

ويتصل بهذه القضية مسألة المحافظة على الحياة البرية من الحيوان والنبات في المناطق الجافة وشبه الجافة في الوطن العربي ، فقد انقرضت أغلب انواع الحيوانات البرية ، واصبحت الأخرى مهددة بالانقراض بعد تزايد اقبال السياح العرب وغيرهم في السنوات الاخيرة على صيد الغزلان والظباء بطريقة تتنافى مع تقاليد الصيد والقنص كرياضة عربية وتجافي القوانين واللوائح المفروض ان يعمل بها ، اذ يقبل هؤلاء السياح بالسيارات الصحراوية والاسلحة النارية الاوتوماتيكية ليقتلوا تلك الحيوانات بلاقصد او هدف .

ومن الأهداف الأساسية لمحميات المحيط الحيوي كذلك ادارة الموارد الطبيعية للنظم البيئية من مراع وغابات طبيعية بما يحفظ عليها معدلات انتاج سخية ومتصلة وهو مجال تهيىء له المحميات امكانة اختبار ومقارنة بدائل لاستخدام الأرض بالتجربة . لقد حان الوقت ان يحدد كل قطر عربي مساحات من اراضيه الجافة كمحميات تمثل انماط بيئية مختلفة يحرم فيها الصيد وينظم الرعي والزراعة ويتيح مجالا للدراسات والبحوث البئية المتكاملة .

ولا يفوتنا ان نشير الى واحدة من اهم ادوات البحوث والدراسات البيئية الحديثة وهي اعداد النماذج الرياضية والاحصائية للنظم البيئية ، او ما يعرف اجمالا بتحليل النظم . هذه النماذج تمثل تركيب النظام البيئي او واحدة او اكثر من عملياته . ومن أهم مزايا تحليل النظم ووضع نماذج المحاكاة كما ذكرتها نشر الماب (برنامج اليونسكو عن الانسان والمحيط الحيوي) رقم ٣٠ انها تقدم للمسئول عن استخدام الأرض او استغلال الموارد وسيلة للتنبؤ بآثار مختلف انماط هذه الاستخدامات على النظم والبيئة . فاذا ما توفرت لدى المسئول مثل هذه النماذج امكنه طرح اسئلة على اي منها عما قد تحدثه مختلف انماط الرعي وتغيير النباتات والتحطيب . الخ من اثار على مكونات النظام المختلفة ، والحصول على اجابات لهذه الاسئلة ، وبذلك يمكنه الاختيار بين بدائل انماط استخدام الأرض . كما ان بناء نظم المحاكاة تمكن الباحث من التعرف على الفجوات في المعرفة عن النظم البيئية والتي قد تحتاج الى بيانات او بحوث اضافية . كما ان الباحث يمكنه عن طريق تحليل حساسية النماذج ان يحدد اكثر المكونات حساسية ، أي تلك التي تسبب في اكبر قدر من التغيير في النظ البيئية وايها اقل تأثيرا . وبذلك يمكنه توجيه موارد البحوث الى اكثر هذه المكونات حساسية . نضيف الى ذلك ان بناء نماذج المحاكاة تساعد على بلورة المعلومات عن النظم البيئية في صورة متكاملة واقرب للفهم مما يعين على اكتساب نظرة اكثر تعمقا في تركيب ووظائف النظم البيئية . كما يمكن اتخاذ نماذج النظم البيئية كاداة فعالة في التعليم البيئي ولبيان فوائد الدراسات البيئية المتكاملة .

استنتاجات وتوصيات

(١) يتضح مما سبق ان الحاجة ملحة الى المزيد من النشاط البحثي بالمناطق الجافة في الوطن العربي . والى المزيد من العمل من جانب صانعي القرار ومنفذي خطط التنمية لرسم سياسات لاستخدام الأرض تضمن مستوى عال من الانتاج ، وتضمن في ذات الوقت درجة عالية من التناسق بين المتغيرات البيئية والتقنية والاجتماعية ، ويتطلب ذلك تسهيلات للقيام ببحوث عن تركيب وعمليات النظم البيئية ، وببحوث تطبيقية كاجراء التجارب الحقلية لاختبار خطط استخدام الأرض (كخطة للتكامل بين زراعة الشعير وتربية الحيوان وزراعة الأشجار) والطرائق الحديثة في اجرائها ، ولرصد الآثار التي قد تنجم عنها . ويحتاج منفذو خطط التنمية دعما لتنفيذ هذه الخطط كامدادهم بما يحتاجونه من المعدات اللازمة لفلاحة الأرض وانشاء صناعات بيئية صغيرة وامدادهم بالبذور وشتلات الأشجار والشجيرات وتزويدهم بالارشادات عن كيفية استخدامها ، واشراك صانعي القرار ومنفذي خطط التنمية في المشروعات البحثية حتى يمكن للباحثين التعرف على اولويات البحوث اللازمة لتزويد خطط التنمية بالمعلومات ، وحتى يمكن لصانعي القرار ومنفذي خطط التنمية تفهم العواقب البيئية التي تنجم عن تطبيق خططهم . وعلى ذلك فانه من الواجب انشاء قنوات اتصال بين الجهات الحكومية المعنية والسكان ومعاهد البحوث وتنظيم لقاءات وحلقات دورية لتحقيق هذه الأهداف .

(٢) ان الاعتماد على استراتيجية متكاملة تشمل نظما متعددة من استخدام الأرض يوفر عائدا اكثر ضمانا لاقتصاد الكفاف ويرسي قاعدة اصلب لاقتصاد السوق ، لذلك فانه يكون من المفيد ان تجرى دراسات اقتصادية واجتماعية وبيئية عن جدوى الاعتماد على المجموعات المتكاملة من نظم الانتاج (مثل المراعي والزراعة المطرية للمحاصيل واشجار الفاكهة والصناعات المحلية الصغيرة).

(٣) لعل من أهم القواعد التي تبني عليها خطط استخدام الارض هي توافر خارطات عامة توضح توزيع الأنماط المختلفة للاستغلال الحالي لموارد النظم البيئية من ارض زراعية ديمية واراض زراعية اروائية ومراع وغابات ومستقرات بشرية ، وخارطات اخرى توضح توزيع اشكال الأرض وانواع الترب المختلفة . وتستخدم هذه الخارطات لبناء الخطط المستقبلية لاستخدام الأرض . وتستخدم ثلاثة مستويات متكاملة من المسموح ، لاعداد هذه الخارطات :

(أ) المستوى الأول والأكثر شمولية عن طريق تحليل صور الاقمار الصناعية .

(ب) المستوى الثاني الذي يتيح تفصيلا اكثر دقة لمناطق محدودة عن طريق تحليل الصور الجوية بالطيران المنخفض .

(جـ) المستوى الثالث الذي يتيح تحليلا كميا ودقيقا لعينات من كل من المناطق العامة التي تحددت بالمستويين الأول والثاني . وذلك عن طريق الدراسات الحقلية .

(٤) يجب ان توجه عناية خاصة لاجراء تجارب لاختبار مدى كفاءة المحاصيل سواء أكانت محلية او مستوردة في استخدام المياه ، ولاختبار تأثير الاسمدة العضوية ونسيج التربة وملوحتها على نمو تلك المحاصيل ، وذلك قبل التوسع في زراعتها لاختيار اكثرها تكيفا لظروف البيئة واغزرها انتاجية . على انه يجب مراعاة ان التوسع السريع في زراعة الانواع المستوردة عالية الانتاج قد يهدد وجود الانواع المحلية الاكثر تحملا لظروف البيئة . هذه الأنواع المحلية قد تكون ذات اهمية قصوى في أنابيب المطر الصناعي ، ومن اخر الاحصائيات المتوفرة في الشمال الافريقي يبلغ عدد المشاتل في تونس حوالي ٦٦ مشتلا طاقتها الانتاجية حوالي ٥٧ مليون شتلة ، وفي ليبيا يبلغ عدد المشاتل حوالي ٥١ مشتلا طاقتها الانتاجية حوالي ٩٠ مليون شتلة غابات و٤٧٠٥ مليون شتلة مراع .

ويتبع الأسلوب التالي عادة لانتاج شتلات قوية ، ذات جذور متينة متماسكة تصلح لنقلها وشتلها في الحقل :

١ ـ اختيار الأصناف الملائمة للبيئة .
٢ ـ اختيار النباتات المناسبة التي تجمع منها البذور .
٣ ـ إجراء الاختبارات اللازمة لتقدير صلاحية البذور في المختبرات وفي الحقل .
٤ ـ اجراء التجارب على طرق التخزين والتشتيل والمعاملات واستعمال الأوعية وطرق الري .
٥ ـ القضاء على منافسة الأعشاب .

٦ ـ تهيئة الشتلة قبل موعد غرسها في الحقل بقطع الأغصان والأوراق السفلى الزائدة ، والقمم الغضة من الشتول الطويلة ذات الأوراق العريضة للمحافظة على التوازن بين قدرة المجموع الجذري لتغذية المجموع الخضري .

وتبدأ العملية قبل البذر المباشر بأن تتولى الآلات الخاصة داخل المعمل بوضع الدبال (بيت موس) في الأوعية ثم بذر البذور في صناديق قابلة للانفصال الى اوعية صغيرة مستقلة تنقل الى صناديق اكبر حجما عندما تصل الى عمر معين لتوضع في كل منها شتلة صغيرة ، ثم تنقل مرة اخرى بنفس الطريقة الى اوعية اكبر حيث تروى في المشتل بطريقة ري المطر الصناعي . وفي المناطق الجافة يجب اتباع اكثر طرق الري كفاءة وفاعلية واقلها تكلفة .

تنقل الشتلات الى الأرض بعد عمر يتراوح بين ستة اشهر وسنة كاملة . وهذه المرحلة تعرف بمرحلة الاسترساء . ويتم تحضير الأراضي للشتل بهدف حفظ اكبر نسبة من الرطوبة في التربة ووقف انجرافها وتخفيض نسبة البخر منها ، وتهيئة المكان المناسب لنمو الشجيرات المغروسة . فتشجير الكثبان الرملية مثلا يتم على مرحلتين :

(أ) تثبيت المكان تثبيتا مؤقتا لضمان استقرار الرمال ونمو الشجيرات المغروسة .

(ب) عمليات التشجير لتثبيت الكثبان تثبيتا دائما . ويتم التثبيت المؤقت اما بتغطية الرمال بالمواد النباتية كأغصان الأشجار وغيرها أو باستعمال الأجزاء النباتية الجافة بأطوال لا تقل عن ٥٠ سنتيمترا ، تردم عموديا في خندق صغير ويردم منها تحت صون الانواع العالية الانتاج والأكثر عرضة للاصابة بالأمراض والتقلبات الحادة في الظروف البيئية . وعلى ذلك فان الفائدة المرجوة من الأنواع عالية الانتاج يجب ان تدعم وتستكمل عن طريق برامج للتهجين لتنمية وصيانة صفات المقاومة ، والتكيف ، والانواع المحلية قد تكون لازمة لتحقيق مثل هذا الهدف اذ انها بالتعرض لظروف المنطقة لقرون عديدة اكتسبت مع الوقت صفات وراثية تؤهلها للتكيف لهذه الظروف ، مثل هذه الصفات يمكن نقلها الى المحاصيل المستوردة ذات الانتاجية العالية . ونوصي كذلك باجراء تجارب حقلية لزيادة الرصيد من بذور النباتات المحلية ذات القيمة الرعوية العالية . والتي تتهدد بالاندثار نتيجة للرعي الجائر الذي ساد المنطقة لقرون عديدة ، كما ننصح بحماية بعض المساحات الصغيرة من الرعي واقتلاع النباتات ، وذلك لتهيئة الفرصة لتلك النباتات للتكاثر وزيادة رصيدها من البذور . ومن المرغوب فيه ايضا اجراء تجارب عن طرائق بديلة لفلاحة الأرض ، والدورات الزراعية لمقارنتها بما هو متبع حاليا .

(٥) قد لا يكون من الصواب منع الرعي الجائر واقتلاع النباتات والاسراف في زراعة المحاصيل الحولية دون طرح بدائل لهذه الانشطة . لذلك فانه من المطلوب اجراء دراسات عن هذه الأنشطة ، مثل زراعة الأشجار والشجيرات التي تحاكي طور الذروة ، والتي قد تصلح كمصدات للرياح او لانتاج العلف لحيوانات الرعي والاخشاب اللازمة للوقود ، وبهذا فانه يمكن مقابلة احتياجات السكان وتخفيف الضغط الرعوي عن الغطاء الطبيعي الذي يمكنه عندئذ ان يستعيد مع الوقت قدرته القصوى على الانتاج وحماية التربة من التعرية وزيادة قدرتها على التشرب والاحتفاظ بالماء . ونظرا للأهمية البيئية والاجتماعية والاقتصادية للتشجير بالمناطق الجافة وشبه الجافة بالوطن العربي ، نورد في هذا المجال موجزا عمليا لهذه العملية . تتكون عملية التشجير من مرحلتين اساسيتين : اعداد المشاتل وتحضير الأرض ، مع اتباع تقنيات محددة للتشجير . والسبيل الأمثل هو اعداد الشتول في المشاتل ونقلها بعد ذلك الى الحقل ، وليس التشجير عن طريق البذر المباشر (المسعودي ١٩٨٣) . لهذا فان المشاتل يجب ان تكون القاعدة الأساسية التي تنتقل منها مشاريع التشجير في المناطق الجافة وشبه الجافة . والطرق المتبعة في اعداد الأرض للتشجير وعمليات الغرس من الأمور الحيوية التي تتأثر بها نسبة نجاح الشتول المغروسة . وتستعمل عادة اوعية فردية لكل شتلة ، وقد تروى بالغمر ، او عن طريق انابيب مطاطية يدوية ، أو عن طريق سطح الرمال حوالي ١٥ ـ ٢٠ سنتيمترا ، وعادة تكون هذه الخنادق على شكل مربعات او مثلثات او مستطيلات ، أو باستخدام المواد النفطية حيث ترش طبقة من النفط على سطح الرمال بسمك حوالي ٣مم .

أما على الجبال والمنحدرات ، فتعد حفر لغرس الشتلات مع عمل سواق صغيرة لجمع مياه الأمطار من على اكبر سطح للتربة الى منطقة الجذور ، وقد تستخدم الآلات في عمل المصاطب وشق الخطوط الكنتورية . وفي السهول الأراضي المستوية ، اما ان تعد حفر مستقلة يدويا او بالحفار اللولبي باستخدام الجرارات ، او تحفر الخاديد او خنادق بمحراث يحطم الطبقة الصماء او الطبقة السميكة والمضغوطة التي لا تخترقها الجذور او المياه الا بصعوبة . وتتم عملية الشتل عادة عند موسم هطول الأمطار .

ومن الأمور الاساسية لنجاح عمليات التشجير في الوطن العربي ان يتم انشاء بنك للبذور ليخدم كل قطر في الجمع والتخزين والتوزيع ، وقد بديء في تأسيس هذا البنك في تونس لبذور المراعي والغابات .

والأقطار العربية مجتمعة في امس الحاجة الى التعاون لتحقيق الكفاءة في الانتاج وتبادل الخبرات ، وهذا يتطلب دعم الأجهزة القائمة في الدول العربية التي تقوم بدور المنسق والتي تنظم اللقاءات والندوات التدريبية كالمركز العربي (أكساد) والمنظمة العربية للتنمية الزراعية ، ومشروع الحزام الأخضر لدول شمالي افريقيا بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ومراكز ومعاهد البحث العلمي ، وكذلك القيام بمشاريع رائدة لتطبيق التقنيات الحديثة ، ووضع الاسس لتبادل المعلومات ، وانشاء المشاتل . والتشجير يحتاج الى كوادر فنية مدربة على مختلف المستويات لتخريج عمال المشاتل والتشجير الفنيين (مثل مساعدي المشاتل ، ورؤساء المراكز في مناطق التشجير)، وخريجي الكليات والمعاهد والمتخصصين في الغابات والمراعي . كما تحتاج مشاريع التشجير الى اجراء الدراسات عن الأراضي والمناخ والمصادر المائية ومصادر البذور والتأكد من صلاحيتها في المشتل وفي موقع التشجير .

ولكي نكفل للأنواع النباتية التي يرجى اكثارها الظروف المثلى للنمو والتكاثر فانه لابد من العناية بالأحمية وذلك بتوفير الحد الأدنى على الأقل من حماية النظم البيئية من قطع الاخشاب واقتلاع النباتات والرعي الجائر حتى تكون مناطق تكاثر طبيعية للحفاظ على تلك الأنواع من الانقراض وحتى تكون مصدرا متجددا للبذور والشتلات التي يمكن جمعها واكثارها خارج المظلات الحامية ففي جنوبي قطر مازال يوجد الغضي ، وكذلك في المملكة العربية السعودية (عنيزة وشعيب شمس والجوف وبالقرب من وادي سرحان)، وفي العراق (اوروابوغاز وجنوبي بحيرة الثرثار والمنطقة الجنوبية الرملية شديدة الجفاف)، وفي القطر الاردني (وادي رم وغور الصافي وغورفيفة) . وقد كان هذا النوع يسود نجد حتى كان يطلق على اهله اصطلاح اهل الغضي في التاريخ العربي ويعطي الغضي مادة رعوية جيدة في الخريف والشتاء (٥٠٠ ـ ١٠٠٠كج من المادة الجافة في الهكتار بالاضافة الى ٢٠٠ ـ ٣٠٠كج من الثمار) . وقد وجد ان كل ١٠٠كج من المادة الجافة لهذا النوع يساوي اكثر من ٤٥ وحدة غذائية . وقد زادت انتاجية المراعي المحاطة باحزمة الغضي ما بين ٢ ـ٣ مرات ، ورغم كل هذه المميزات لا يوجد لهذا النوع محميات بيئية في اقطار الوطن العربي التي يوجد بها . وفي جنوبي قطر وعبر دولة الامارات العربية وعمان يوجد نبات الغاف وهو يمتاز بقدرته على تثبيت الكثبان الرملية ، وترعاه الاغنام والماعز والجمال بصورة تفوق الأنواع الأخرى . وقد اجريت تجارب اولية على استزراع هذا النوع خارج اماكن وجوده الحالي في اليمن الجنوبي تبين معها نجاحه الكبير . غير انه يلزم حماية النظم البيئية التي يوجد بها .

(٦) الى جانب اكثار الانواع الخشبية من اشجار وشجيرات ، وقد يكون من المفيد الاهتمام باكثار بعض الأنواع العشبية الصالحة للرعي ـ وبخاصة تلك التي تتعرض للانقراض ، نتيجة للرعي الجائر . وتتميز بذور معظم الانواع العشبية بصغر حجمها ولا ينبت الكثير منها مباشرة لصلابة اغلفتها . لذلك فانها قد تحتاج الى معاملات خاصة لاكثارها . بذر المراعي الطبيعية من الموضوعات التي بدأ الاهتمام بها في اوائل هذا القرن في الولايات المتحدة الأمريكية ، كما قامت بعض البلاد العربية بمحاولات لانتاج تقاوي المراعي مثل تونس والمملكة المغربية وليبيا . ويتم اكثار الأنواع العشبية على ثلاث مراحل :

(أ) مرحلة الأساس (النويه) التي تجمع فيها البذور من هذه الأنواع في بيئتها الطبيعية ، ويتم اختيار الأرض المناسبة لزراعتها ، وتزرع في سطور وتروى بنظام الري بالرش . وعند النضج تحصد النباتات ويتم تنظيف البذور .

(ب) المرحلة الوسطية التي يتم فيها اكثار بذور مرحلة الاساس على مساحات اكثر ، حيث يتبع نفس الأسلوب في الحراثة والبذر والري والحصاد والتنظيف .

(جـ) مرحلة البذر في البيئة الطبيعية حيث تبذر بذور المرحلة الوسطية في اراض مسيجة ، ويراعى في عملية البذار عدم الاضرار بالنباتات باستغلالها للرعي . ومن الضروري القيام بحملات ارشادية لتعريف الرعاة بكيفية المحافظة على تلك المناطق المحمية وتجنب الرعي فيها لحين السماح باستغلالها ، ولذلك يجب اشراك الرعاة في خطط تحسين المراعي منذ بدايتها .

(٧) في بعض المناطق الهامشية في البلاد العربية يعتمد المزارعون على محصول واحد من الحبوب (غالبا القمح او الشعير) نظرا لعائده الاقتصادي او لتدعيم تكاليف انتاجه ، كما في المملكة العربية السعودية وفي العراق ، وذلك دون النظر الى زراعة محاصيل اخرى نظرا لعدم دعم اسعارها . وقد ادى ذلك الى سيادة ، محصول واحد اصبح يزرع في نفس الحقل عاما بعد عام ـ مما تسبب في زيادة الاصابة بامراض تعفن الساق والجذر وزيادة كمية الحشائش وبالتالي زيادة تكاليف الانتاج وقد يكون من الأجدى على المدى البعيد تخصيص نسبة من الأرض لزراعة محصول علف بقولي مثل البرسيم الحجازي ، وتشجيع المزراعين على الاقبال على زراعة الاعلاف البقولية مما سوف ينعكس على زيادة محصول الحبوب في المدى البعيد .

(٨) لتقليل المنافسة بين الزراعة والرعي يجب الاستفادة من المخلفات الزراعية بصورة افضل وتحويلها الى اعلاف كاملة تفيد الحيوانات وذلك باضافة اليوريا الى التبن الناتج من زراعة الحبوب على سبيل المثال ، وكذلك اضافة الأملاح والمولاس وتصنيعه في صورة مكعبات يسهل نقلها وبيعها للرعاة . وهذه المصانع يمكن انشاؤها بجوار المزارع وهي بسيطة نسبيا وتدر عائدا مجزيا للمزارعين . كما ان تكاليف انتاج هذه الاعلاف أقل من الأعلاف المستوردة وبالتالي يؤدي توفرها الى الحد من الرعي الجائر .

(٩) ينصح باتخاذ اجراءات للمحافظة على المياه باقامة السدود حيث يستفاد من المياه المتجمعة خلفها . في بعض الحالات فان الأرض الموجودة خلف السد قد تعاني من الغدق وظهور آثار الأملاح ، لذلك قد يكون الاهتمام بعمليات نشر المياه بدلا من اقامة السدود هو الأجدى .

وتتوافر المياه المالحة في جميع البلاد العربية بكميات كبيرة ، ولكنها نادرا ماتستخدم نظرا لأنها تحد من نمو النباتات ، غير ان الأدلة التجريبية تتزايد بأن المياه المالحة قد تصلح ، اذا استخدمت بعناية ، لانتاج بعض المحاصيل . كما ان تزايد الطلب على المياه يجعل من الضروري التوسع في اعادة استخدام مياه الصرف بعد معالجتها .

كما يجب الاهتمام بوسائل الحد من فقد المياه في العمليات الزراعية وترشيد استخدامها كالاقلال من التبخر والتسرب واتباع تقنيات للري تقلل من فقد المياه . ويمكن الاقلال من تبخر الماء من سطح الأرض على سبيل المثال باستخدام اغطية مناسبة ، والاقلال من النتح في النباتات بزراعتها في صوب شفافة من البلاستيك . كما ان هناك وسائل لاقامة حواجز صناعية تحت التربة لمنع تسرب المياه في الاراضي الرملية . ومن وسائل ترشيد استخدام المياه في الزراعة ، والتي اصبحت منتشرة في كثير من البلاد العربية ، كالري بالتنقيط حيث تقام شبكة من الأنابيب المطاطة توضع على التربة بين النباتات ، وتسيل منها بجوار كل نبات بمعدل معين وفقا لاحتياجاته .

(١٠) يجب عند التخطيط لمستقبل التنمية بالمناطق الجافة في الوطن العربي ان تراعى الظروف المعيشية وواقع الحياة بها وان تجرى دراسات عن هذا الواقع . فبدلا من فرض نظم زراعية واقتصادية ضخمة قد لا تتوافق مع المتغيرات البيئية والاجتماعية ، قد يتبين انه من الاجدى ان تستهدف خطط التنمية نظما زراعية محدودة وصناعات ريفية صغيرة باستخدام الموارد المتاحة بالمنطقة ، وباتباع الوسائل البسيطة لصون الماء والحفاظ على التربة ، واستغلال مصادر الطاقة التي تعتمد على الموارد المحلية المتجددة (كالطاقة الشمسية والبيوجاز) ، وفي هذا المقام يجب ان نؤكد على أهمية دراسة الطرق التقليدية لمعيشة السكان واستخدامهم للأرض ، ومحاولة الاستفادة منها وتحسينها . فقد تكون هذه الطرق اكثر مواءمة للنظم البيئية والاجتماعية وافضل انتاجية في المدى البعيد من الطرق المستحدثة .

(١١) يتطلب اجراء البحوث البيئية المتكاملة ، الى جانب تكوين فرق للبحث ذات تخصصات متباينة ، ان يتم اختيار باحث او اكثر ممن يمتازون بقدرات علمية وقيادية عالية للتنسيق بين الباحثين في هذه الفرق . ويفضل ان يكون هؤلاء المنسقين على دراية بطرائق تحليل النظم وبناء نماذج المحاكاة لاكتسابهم نظرة شمولية متكاملة تعينهم على عملية التنسيق ، وان يأخذوا على عاتقهم ايضا التنسيق بين الباحثين وصانعي القرارات من المسئولين عن خطط التنمية .

(١٢) يلزم اتخاذ جميع التدابير اللازمة لضمان تجميع وتداول المعلومات الايكولوجية والزراعية والتشريعات الخاصة بمجالات وقف الزحف الصحراوي بين الأقطار العربية ويقع على بنوك المعلومات فيها العبء الأكبر في تجميع هذه المعلومات واتاحتها للمستفيدين تبعا لأحدث الوسائل والتقنيات المتبعة . ويوجد مركز للاعلام والتدريب مختص

بشئون وقف التصحر لمناطق المراعي بحوض البحر الأبيض المتوسط ، ويقترح ان يكون المركز العربي لدراسات المناطق القاحلة والأراضي الجافة ـ اكساد مركزا لهذه المعلومات في الوطن العربي . كما يلزم استحداث نظام لمراقبة عمليات التصحر بتطبيق تقنيات الاستشعار من البعد بالتعاون مع الفرق الأرضية المناسبة .

(١٣) يتأثر استخدام الأرض في المناطق الجافة وشبه الجافة في الوطن العربي الى حد بعيد بسياسة التنمية التي تتبعها الحكومات ، والتي غالبا ما تغفل النواحي البيئية . وقد حان الوقت ان تكون سلامة البيئة بتلك المناطق موضع الاعتبار في خطط التنمية . وعلى سبيل المثال ، فان سياسة توازن الاستثمار والعائد بين المحاصيل النقدية والمحاصيل الغذائية في بعض البلاد العربية يجب أن يعاد التفكير فيها . فالتوسع في زراعة المحاصيل النقدية التي تصدر لدعم العائد من العملة الصعبة ، تؤدي الى تقلص زراعة المحاصيل الغذائية والمراعي وتكثيفها في اراض هامشية بدرجة تفوق طاقتها مما يؤدي الى تدهورها السريع وفقد قدرتها الطبيعية على الانتاج .

***

المراجـــــع :

١ - UNESCO, 1977, Map of the world distribution of arid regions. MAB Technical Notes, 7.

٢ ـ محمد علي الفرا ، ١٩٧٩ ، مشكلة انتاج الغذاء في الوطن العربي . عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت .

٣ ـ مصطفى الشوربجي ، ١٩٨٢ نبذة عن المراعي الطبيعية في الوطن العربي ودور المركز العربي في تنميتها . نشرة اليونسكو الاقليمي للعلوم والتكنولوجيا للدول العربية ، المجلد ١٠ ـ العدد ـ ١ ، ٢ .

٤ ـ محمد عبد الفتاح القصاص ، ١٩٨٣ . قضايا البيئة المعاصرة . العلوم الحديثة ، العدد الأول .

٥ ـ IUCN, 1980. World Conservation Stratogy.

٦ ـ اليونسكو (برنامج الماب) ، ١٩٧٥ . تحليل تظم في الايكولوجيا وفي تدبير الموارد الطبيعية . الملحق ٥ في التقرير النهائي عن الاجتماع الاقليمي بشأن وضع برامج تعاونية للبحوث الايكولوجية بالمناطق القاحلة وشبه القاحلة في شمالي افريقيا نشرة رقم ٣٠ .

＊＊＊

التصحر وتأثيره على الأمن الغذائي

محمد الخشن

مقـــدمة :

التصحر من أكبر الكـوارث التي تهدد المجتمعـات البشرية ، وهو يعبر عن درجة معينة من الاختـلال في توازن العناصر المختلفة المكونة للنظم الايكولـوجية ، وتدهور خصائصها الحيـوية وانخفـاض انتاجيتهـا الى الدرجة التي تصبح فيها هـذه الأنظمـة عاجـزة (تحت الظروف الطبيعية) عن توفير متطلبات الحياة الضرورية للانسان والحيوان ، مما يضطره في النهاية الى الهجرة ، أو قيامه باستيراد مصادر الطاقة اللازمة لاستمراره فيها من أنظمة أخرى ، وهو أيضا نتيجة مباشرة لسوء استغلال الانسان للموارد الطبيعية لهذه الأنظمة وبخاصة الموارد الحيوية بالاضافة الى التأثيرات السلبية لعنـاصر البيئـة وبخاصة الظروف المناخية الجافة ، اذ ان عناصر البيئة المختلفة في أي منظمة تتفاعل وتتكيف مع بعضها بعضا الى أن تصل عبر التاريخ الى نوع من التوازن الديناميكي مكونة ما يعرف بالأنظمة الايكولوجية ، ويظل كل نظام محافظا على خصائصه المميزة لـه طالمـا بقيت التغيرات ضمن حدود القدرات الطبيعية ، الا أن هـذا التوازن يبدأ في الاضطراب بسبب الافراط في استغلال عنصر أو أكثر بمعدل يفوق قدرته الكامنة على التعويض ، أو بسبب عـدم ملاءمـة أساليب الادارة لـطبيعـة النـظام القائم ، وتحت هذه الظروف تبدأ سلسلة من التغيرات التدهورية في الغطاء النباتي والتربة وتغير المناخ المحلي ، وتتولد ظروف جديـدة هشة أكـثر حساسيـة مما يهيىء الفرصة للعوامل البيئية الأخرى غير الملائمة لمضاعفـة تأثيراتها السلبية ، وواضح من هذه الديناميكية أن معدل التـدهور لـه علاقـة كبيرة بـدرجـة حسـاسيـة النـظام الايكـولوجي حيث يـزداد معدلـه ويتضح تـأثيره كلما

* تمت هذه الدراسة بمساعدة مشكورة من خبراء المركز العربي السادة : المهندس صلاح الكردي ، د . محمد شخاترة ، د . مصطفى الشوربجي ، د . جانان خوري ، د . فاضل وردة ، د . يوسف قواسمي ، د . محمد عليوي .

ازدادت حساسية النظام . ونظرا لأن الأنظمة الايكولوجية في المناطق الجافة وشبه الجافة تعتبر حرجة وأكثر حساسية من الأنظمة الأخرى فان ذلك يفسر لنا ازدياد معدل التصحر بها ووضوح تأثيراتها .

مراحل أو حالات التصحر :

التصحر له مضمون نسبي ، وعادة ما يعبر عن مراحل تدهورية معينة في منطقة ما بالمقارنة مع حالتها الطبيعية أو الطاقة الكامنة بها ، وان التطور الزمني لهذه الظاهرة عبر مراحلها المختلفة يرتبط بمكونات البيئة وبخاصة الحيوية والمناخية والأرضية . ويمكن تلخيص هذه المراحل بما يلي :

تصحر أولي خفيف :

وفيها يبدأ ظهور بوادر التدهور البيئي الموضعي ممثلا في تغيير كمي ونوعي تراجعي لمكونات الغطاء النباتي والتربة .

تصحر متوسط :

وهو يمثل مرحلة معتدلة من التدهور البيئي ينعكس في انخفاض التغطية النباتية وتغير في تركيب الغطاء النباتي ، وانجرافات خفيفة للتربة وتعريتها بسبب الرياح والمياه ، وازدياد ملوحة التربة ، ونقص في الانتاج النباتي يصل الى حوالي 25 ٪ من طاقتها . ويجب أن ينظر الى هذه المرحلة بأنها حرجة ويجب أن يبدأ فيها تطبيق أساليب مكافحة التصحر بطريقة فعالة واقتصادية لأن التأخير عن ذلك يعطي فرصة كبيرة للعوامل المناخية لزيادة معدلات التدهور .

تصحر شديد :

وتتمثل هذه المرحلة ، بنقص واضح في نسبة النباتات المفيدة وتحل محلها نباتات أقل قيمة أو ضارة تسيطر على البيئة وازدياد معدل انجراف التربة وتعريتها ونقص كبير في انتاجيتها (50 ٪) . وازدياد في الملوحة الى درجة لا يمكن استمرار زراعتها مما يهيىء فرصة كبيرة لمضاعفة تأثيراتها السيئة على الغطاء النباتي والتربة . ويعتبر استصلاح الأرض في هذه المرحلة عملية ممكنة ولكنها ستكون بطيئة وتكاليفها عالية .

تصحر شديد جداً :

وهي المرحلة القصوى للتدهور ، تصبح فيها الأرض جرداء وتنعدم قدرتها الانتاجية ، لأن الأرض نفسها تكون قد تحولت الى كثبان رملية أو حواف أو مناطق صخرية عارية ، أو ملاحات . . . . ومن الصعب في هذه المرحلة استصلاحها الا بتكلفة عالية جدا وفي مساحات محدودة .

ورغم أن الكثيرين يربطون بين ظاهرة التصحر وظروف المناخ الجافة ، إلا أنه أصبح من المعروف الآن أن عملية التصحر تحدث أيضا في المناخات الرطبة وشبه الرطبة ، ولكنها أكثر وضوحا في المناطق الجافة وشبه الجافة وبخاصة المناطق المحيطة بالصحراء وشبه الصحراء والتي تتراوح كمية الهطول المطري السنوي فيها ما بين 100 وأكثر من 300 ملم . ان ظاهرة التصحر ليست جديدة في العالم ، فقد عرفت الحضارات المختلفة هذه الظاهرة منذ القدم ، ولكن الشيء الجديد الملفت للانتباه هو السرعة التي أصبحت تنتشر بها حاليا . اذ تشير مصادر اليونب UNEP ، على ضوء مناقشات مؤتمر التصحر العالمي في نيروبي UNCOD 1977 بأن المساحات المتأثرة بظاهرة التصحر بدرجات متفاوتة حوالي مليون كيلومتر مربع ، وأن عدد سكان المناطق المهددة بالتصحر 850 مليون نسمة وأن حوالي 60 ٪ من هؤلاء متأثرون بهذه الظاهرة فعليا . كما بينت اليونب أيضا أن الخسارة في الانتاج الزراعي العالمي نتيجة التصحر هي **26** بليون دولار في السنة وأن 10 بليون دولار منها يعود الى الرواسب وزحف الكثبان الرملية . كما ذكرت أيضا . أنه خلال الخمسين سنة الماضية تصحر 650 ألف كم² من الأرض المنتجة على الحدود الجنوبية للصحراء الكبرى فقط ، كما أن معدل التصحر قد ازداد مع ظروف نوبة الجفاف التي اجتاحت المنطقة في أواخر الستينيات ومطلع السبعينات مما أثر سلبيا على حياة الناس وأدى الى نفوق اعداد كبيرة من الحيوانات الرعوية ، والدراسات المشتركة لليونب UNEP ومنظمة الأغذية والزراعة الدولية (FAO) تفيد بأن الأراضي القابلة للزراعة والاستصلاح الزراعي البالغة 30 مليون كيلومتر مربع ستتقلص بشكل تدريجي وسيضيع منها ما نسبته 18 ٪ في عام 2000 ، وأن معدل النقص في الانتاجية في العام سيصل إلى 19 ٪ في العالم و 25 ٪ في الدول النامية (جدول 1) :

جدول (1) يبين احتمالات تدني الانتاجية نتيجة التصحر في عام 2000

المنطقة	الاراضي المستغلة مليون/ كم²	الاراضي القابلة للاستغلال مليون كم²	مجموع المساحة الكلية مليون كم²	نسبة النقص في الانتاجية في عام 2000
أواسط آسيا	1ر130	1ر270	11ر160	-
جنوب شرق آسيا	2ر720	2ر970	8ر970	12٪
جنوب غرب آسيا	0ر690	0ر480	6ر770	5٪
امريكا الوسطى	0ر360	0ر750	2ر721	25٪
امريكا الجنوبية	1ر210	8ر190	17ر700	21٪
أفريقيا	1ر680	7ر890	28ر860	25٪

برامج الامم المتحدة للبيئة .

* United Nations Environmental Programme.
* * United Nations Conference of Desertification.

أما هاريسون (Harrison 1984) فقد أوضح أن ما يزيد عن 30000 كيلومتر مربع من الأراضي تصبح غير ملائمة للاستغلال الزراعي في الدول النامية سنويا ، في حين أن UNEP, Desertification Control B No. 11-1984 أشارت الى أن السنوات الست التي أعقبت مؤتمر التصحر العالمي في نيروبي ، قد توسعت بها ظاهرة التصحر بشكل كبير واتخذت أشكالا عدة ووصل معدل التصحر السنوي في العالم مابين 50000 - 70000 كم^2. وأوضح طلبه (Talba 1983) أن المساحة التي تتدنى فيها الانتاجية كليا أو شبه كلي ، أو يكون الاستغلال الزراعي فيها غير مجد وهي بحدود 210000 كم^{2}سنويا .

فالتصحر اذن مشكلة عالمية خطيرة ، ويمكن القول أنه اذا لم تتخذ الاجراءات الجادة والسليمة للحد منها فإن شعوب العالم وبخاصة الدول النامية ستواجه مستقبلا مشاكل في تأمين الغذاء ، وقد أجرى الباحث Mabbutt 1983 دراسة عن علاقة ظاهرة التصحر بدرجة التقدم التكنولوجي ، فوجد علاقة بين التصحر المتسارع ودرجة تقدم الدول النامية حيث العلاقة بين درجة التقدم العلمي والتصحر علاقة عكسية ، وأظهرت دراساته أن عمليات التصحر في الدول النامية مازالت مستمرة بسبب سوء التخطيط مما يؤدي الى استمرار الزيادة في فقدان الأراضي الزراعية ، وبالتالي استمرار نقص غذاء الانسان والحيوان في هذه الدول (جدول 2) . ونبه الدارس إلى أنه اذا لم تقم الدول النامية بعلاج حاسم لمشكلة التصحر فان وجود مجتمعات بأسرها في هذه الدول سوف يصبح مهددا في المستقبل . فظاهرة التصحر التي بدأت في أواخر الستينات في الساحل الافريقي بلغت ذروتها خلال السنوات الأخيرة 82-1985 حيث تعد هذه الفترة من أسوأ فترات الجفاف والتصحر الذي عرفه العالم إلى يومنا هذا ، لقد سببت معاناة حوالي 150 مليون نسمة في دول افريقية وأدت الى هلاك مئات الألوف من السكان ، وملايين الأعداد من الثروات الحيوانية بالاضافة إلى تدمير النبات والغابات الطبيعية .

2 ـ التصحر في الوطن العربي :

تبلغ المساحة الأرضية الكلية للوطن العربي حوالي 14.3 مليون كم٢ ، أي أن مساحته تقرب من $\frac{1}{10}$ مساحة اليابسة ، وعدد سكانه 180 مليون نسمة ، أي حوالي 3.6 ٪ بالمئة من سكان العالم . وتشكل 11 ٪ من مساحته بيئات ملائمة نوعا للانتاج الزراعي ، في حين أن 89 ٪ من أراضيه تقع في المناطق الجافة وشبه الجافة منها 69 ٪ يقل فيها معدل الهطول المطري السنوي عن 100 ملم وتمثل الصحاري الجافة والجافة جدا ، و 20 ٪ منها يتراوح معدل الأمطار السنوية ما بين 100-400 ملم ، حيث تشكل معظم المناطق الحدية والهامشية ، وهي عبارة عن بيئات هشة ، مكوناتها الأساسية المتمثلة في التربة والمناخ والغطاء النباتي والحيوان ، في توازن ديناميكي غير مستقر سرعان ما تتأثر بالعوامل المحيطة بها .

ورغم اتساع رقعة الوطن العربي وامتلاكه العديد من الثروات الطبيعية وعلى الرغم من تسارع النمو الاقتصادي في عدد من الأقطار العربية ، فإنه يمكن القول أن الأمن الغذائي العربي يواجه تحديا حقيقيا ، وأن مستقبل الأمة العربية متوقف على مدى نجاحها في تحقيق أمنها الغذائي . ويكفي للدلالة على خطورة الموقف وتعقيده أن نذكر أن معدل النمو

جدول (2) العلاقة بين التصحر المتسارع ودرجة التقدم التكنولوجي

المناطق	اراضي المراعي	اراضي المحاصيل البعلية	الاراضي المروية	اراضي الغابات	احتياطي المياه الجوفية
الساحل السوداني	• +	•	+ 0	•	
افريقيا جنوب الساحل السوداني	•	•	+ 0	•	
المناطق الافريقية للبحر الابيض المتوسط	+	+	+	+	+
المناطق الاوربية للبحر الابيض المتوسط	+ 0	0 +	0 +	–	
غرب آسيا	• +	+	+ 0	•	•
جنوب آسيا والصين	0 + •	+ •	• – 0	•	+
المناطق الاسيوية في الاتحاد السوفييتي	+ –		– +	–	
استراليا	+ 0	0	0 +	0	
جنوب امريكا	+ •	+ •	+ •	+ •	+
المكسيك	+	•	+ 0	•	+
امريكا الشمالية	0 –	0	+	–	•

الرموز التي فوق بعضها تشير الى منحى متعارض في نفس المنطقة . والرمز العلوي هو السائد .

الرموز المتجاورة تعني مناطق متباينة في منطقة واحدة والرمز الايمن هو السائد .

+ تصحر مستمر
• تصحر متسارع
0 حالة ثابتة
– حالة متحسنة

السنوي للانتاج الزراعي وبخاصة الغذائي منه لم يتعد الـ 2.5 بالمئة في الوقت الذي يتزايد فيه الاستهلاك الغذائي بنسبة 5 بالمئة سنويا . ومنذ بداية السبعينات أصبحت أزمة الغذاء والعجز الغذائي العربي محور اهتمام كل القادة والباحثين والمخططين العرب ورغم العديد من الدراسات والمشروعات التنموية في جميع المجالات والتي انجزت خلال الخمس عشرة سنة الماضية لتطوير الزراعة وزيادة انتاج الغذاء ، الا أن النتائج المتحصل عليها لم تكن في مستوى الطموحات المخطط لها ، ولا يتسع المجال هنا لذكر الأسباب والمعوقات ويكفي أن نقول ان هناك مشكلة خطيرة برزت نتيجة الاستغلال غير الرشيد للنظم البيئية وكثافة الاستغلال غير المتوازنة للمواد الزراعية أدى الى تدهور انتاجية مساحات كبيرة وفسح المجال أمام تدهور الطاقة البيولوجية في الوطن العربي لتزيد من حجم المشكلة وتسارع معدلات التصحر وبالتالي تحول جزء كبير من أراضي المراعي والغابات والأراضي المزروعة الى أراضي جرداء لا تمسك ماء ولا تنبت كلأ .

ويعتبر التصحر من أخطر المشاكل التي تهدد الأمن الغذائي العربي وبخاصة أن المنطقة العربية تعتبر من أكثر المناطق في العالم تعرضا للخطر نتيجة للبيئات الهشة الحساسة وغير المستقرة . وانا بادىء ذي بدء يجب أن نوضح أن تقييم الوضع الحقيقي لظاهرة التصحر العربية يعتبر من أصعب الموضوعات التي قد يتطرق إليها الباحث لأن الاهتمام بهذه الظاهرة يعتبر حديثا ، وهي بذلك لم تحظ بالقدر الكافي من الدراسة والتحليل ، وان معظم المعلومات المتوفرة عنها معلومات وصفية وليست كمية ، إضافة الى أن هذه الدراسات معظمها محلية أي تتناول منطقة أو عدة مناطق في بعض الأقطار العربية . علاوة على ذلك فقد كان هناك الكثير من الخلط بين الصحاري الطبيعية الناتجة عن المناخ والأوضاع الكونية وبين ظاهرة التصحر الناتجة عن تفاعل نشاط الانسان بالدرجة الأولى والمناخ كعامل مساعد وتبدو الأرقام التقديرية التي ذكرت عن التصحر مخيفة أحيانا وبدت للكثيرين كأنها مبالغ فيها . كما أن لفظ التصحر استخدم في كثير من الأحيان بمعناه المطلق ولم تحدد درجاته المختلفة ولذلك اختلف التقييم من مرجع لآخر وتضاربت الأرقام أحيانا كثيرة .

لكل هذه الأسباب فان التعرض لتقييم ظاهرة التصحر في الوطن العربي قد تكون مخاطرة للباحث ، ولكنها على كل مخاطرة تستحق المحاولة لتوضيح الصورة ووضع تصور لاستراتيجية واقعية لمقاومة ظاهرة التصحر وتدهور انتاجية الأراضي ، وسوف نحاول ذلك باتباع أسلوب الاستقراء معتمدين على ما هو متوفر لدينا من بيانات ، وعلى ضوء خبرتنا المكتسبة خلال السنوات السابقة في معايشة المسألة الزراعية في الوطن العربي . فإذا ما استعرضنا البيئات المختلفة الموجودة في الوطن العربي واحتمالات التصحر فيها نجد :

أ ـ أن المناطق الصحراوية الحقيقية خالية من السكان تقريبا ولا يمارس فيها أي نشاط زراعي ، والنشاط الانساني فيها معدوم ويقتصر وجوده في المناطق القريبة جدا من الواحات .

ب ـ في المناطق شبه الصحراوية السكان المستقرون قليلون ، والزراعة بمعناها التقليدي محدودة ولا تمارس إلا في الواحات وبعض المنخفضات (الوديان والفيضات) . والاستغلال الرئيسي لها هو الرعي الترحالي وشبه الترحالي

وأدت الوسائل التكنولوجية الحديثة وما نتج عنها من شق للطرق واستخدام للسيارات والآلات الحديثة وحفر الآبار الى الافراط في استغلالها مما انعكس أثره في تزايد حدة التصحر بهذه المناطق .

جـ - أما المناطق الجافة وشبه الجافة فتعتبر ذات كثافة سكانية متوسطة أو مرتفعة والنشاط السكاني فيها عال والاستغلال الزراعي متزايد . متمثلا في الرعي وزراعة المحاصيل البعلية والمروية . وكل درجات التصحر يمكن مشاهدتها في هذه المنطقة .

د - أما المناطق الرطبة وشبه الرطبة فمعظمها عبارة عن مرتفعات وهضاب جبلية تقع في الأشرطة الساحلية تتخللها بعض السهول . الكثافة السكانية فيها مرتفعة والاستغلال الزراعي فيها كثيف بالاضافة للرعي في الأحراش والغابات ، ان طبيعة التكوين الهضابي وطبيعة الهطول المطري ونشاطات الانسان المتزايدة المتمثلة في قطع الأشجار والشجيرات أدت الى تصحر شديد في كثير من مناطقها رغم بعدها عن المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية وحيث ان هذه المناطق تعتبر مساقط المياه لمعظم الموارد المائية فان خطر تصحرها ينعكس على المناطق الزراعية القريبة منها والبعيدة .

نستنتج من هذا العرض السريع للمناطق البيئية العربية ان المناطق الجافة وشبه الجافة التي تستغل رعويا وزراعيا محاطة ، أو على الأقل مجاورة للمناطق الصحراوية وشبه الصحراوية وهي بطبيعتها أنظمة هشة وحساسة وغير مستقرة وأن تعرضها لأخطار التصحر يعتبر كبيرا جدا . كما أن المناطق عالية الأمطار والتي تستغل زراعيا ورعويا تعتبر هي الأخرى من الأنظمة البيئية الحساسة وبالتالي فهي معرضة أيضا لأخطار التصحر بدرجة كبيرة .

وبالرغم من عدم توفر معلومات دقيقة عن مشكلة التصحر في الوطن العربي إلا أنه بالامكان اعطاء تصور عام لحجم المشكلة اعتمادا على المعطيات والتوقعات المتوفرة ، فدراسات كل من الـ UNEP والـ FAO بينت ان حوالي 357 الف كم^2 من الأراضي الزراعية والقابلة للزراعة في الوطن العربي البالغة مساحتها 1,982 مليون كم^2 ستضيع تحت تأثير فعاليات التصحر حتى نهاية هذا القرن أي بنسبة 18٪ وهي نسبة عالية ستؤدي حتما إلى آثار اقتصادية واجتماعية خطيرة .

وتشير الدراسات التي أجراها المركز العربي لدراسة المناطق الجافة وشبه الجافة 1984 ، ان هناك حوالي عشرات الآلاف من الهكتارات من الأراضي الزراعية في الوطن العربي تتحول الى أراضي جرداء أو صحاري ومناطق تسيطر عليها الكثبان الرملية التي تهدد الغطاء النباتي والمزارع والقرى والسكك الحديدية وشبكات الري والصرف . كما أن دراسات مؤتمر التصحر العالمي في نيروبي UNCOD 1977 أوضحت أن حوالي 1.320 مليون كم^2 من أراضي حوض البحر الأبيض المتوسط مهددة بشكل مباشر بظاهرة التصحر . وبناء على تفسير خريطة التربة التي أصدرتها الفاو مع اليونسكو حول منطقة الاكوا والمعطيات حولها يمكن تقدير مساحة المناطق المتأثرة بتعرية الرياح في الوطن العربي في قارة آسيا بحوالي 1.109 مليون كم^2 وهذه المساحة تزداد يوما بعد يوم بشكل كبير بسبب زوال الغطاء النباتي وحركة الرمال والكثبان الرملية ، تقدر المساحات المتأثرة بالتعرية المائية بحوالي 924.000 الف كيلومتر مربع . هذا

بشكل عام ولكن اذا ما أخذنا بعض الأمثلة على التصحر في بعض الأقطار العربية تظهر أهمية هذه المشكلة من خلال العرض التالي :

ـ من الدراسة التي أجراها ديكنز 1973 حول الأحزمة النباتية قبل عشرة آلاف سنة ومن خريطة هاريسون وجاكسون للغطاء النباتي 1958 ومقارنة النتائج بالوضع في السودان عام 1958 . تبين ان السودان كان خاليا من الصحراء التي أصبحت في عام 1958 تغطي 22 ٪ من مساحته وأن شبه الصحراء كانت 183 ألف كم^2 أصبحت في عام 1958 حوالي 351 الف كم^2 (جدول 3) .

جدول (3) مقارنة بين مواقع الاحزمة النباتية قبل 10 الاف سنة بتلك التي وضعت خلال عام 1958 (ديكارب ـ الجزء الاول ـ 1976)

الحزام النباتي	موقعه بالنسبة لخطوط العرض				معدل الامطار السنوي
	قبل 10 الاف	نسبته	1958	نسبته	
الصحراء	—	—	16°–18°	٪ 22	0 – 75 ملم
شبه الصحراء	16°–18°	٪ 33,3	16°–13°35	٪ 54	75–300 ملم
سافانا الامطار الخفيفة	16°–12°45	٪ 62,5	13°30–12°	٪ 24	300–1000 ملم
= = الغزيرة	12°45–12°	٪ 2,8	—	—	1000–1300 ملم
مناطق الفيضانات	12°45–12°	1,4	—	—	1000–1300 ملم

كما أشارت الدراسات أيضا إلى أن ظاهرة التصحر تقدمت نحو المناطق الجنوبية في السودان خلال الفترة 58-1975 مسافة تتراوح بين 1000 كم (مجلة التصحر ـ العدد 2-1984) .

وما حدث في موريتانيا خلال ربع القرن الأخير (60-1985) يبرز خطورة هذه المشكلة حيث تأثرت بموجة الجفاف مساحة قدرها 12 مليون هكتار من أراضيها كما انقرضت شجرة الصمغ العربي Acacia Senegal من بعض المناطق نهائيا مثل منطقة ترارزة ، وانقرضت جزئيا من مناطق أخرى مثل منطقة كيفا .

وفي المغرب العربي فإن مساحة المناطق التي تتصحر سنويا هي بحدود 1000 كم^2 (الحضري 1984) وأن 12.5 مليون هكتار من الأراضي الزراعية وأراضي المراعي في المملكة المغربية معرضة للانجراف (FAO 1983) .

والنتيجة ان المنطقة العربية تتعرض الى مختلف فعاليات التصحر وهذه تسبب انحسارا في المساحات المنتجة وترديا في الانتاجية كليا أو جزئيا سواء من حيث الكمية أو النوعية . وفي اعتقادنا أن التصحر في الوطن العربي يرجع الى عاملين أساسيين : العامل البشري وممارسته المختلفة أولا ، والعامل المناخي وتفاعلاته مع العوامل البيئية ثانيا . ـ

2-1 دور العامل البشري في عملية التصحر :

أدى زيادة الطلب على المنتجات الزراعية إلى تكثيف استغلال الموارد الطبيعية الحيوية بمعدلات تزيد كثيرا عن قدرتها التعويضية وقد أدى ذلك (بالتضافر مع أساليب الادارة غير الملائمة وأحيانا الخاطئة) إلى سلسلة من التغيرات التدهورية ، تمثلت أخيرا في تصحر مساحات شاسعة من أراضي الوطن العربي عبر ثلاث فعاليات رئيسية :

2-1 الاستغلال المكثف والادارة غير الرشيدة للنبت الطبيعي ومناطق الزراعة المطرية :

ان مهنة الرعي هي النشاط الأساسي الذي ساد المناطق الجافة وشبه الجافة في المنطقة العربية منذ زمن بعيد ، وذلك ضمن اطار البداوة والترحال ، وقد حافظ هذا النمط المنتشر للانتاج الحيواني على التوازن الايكولوجي الهش حتى عهد قريب حيث تكاملت الخصائص الطبيعية والبشرية المميزة لهذه النظم الايكولوجية مع بعضها بعضا لتمد الانسان بكل حاجاته ومتطلباته . وفي بداية القرن الحالي أدت الزيادة المطردة في عدد السكان وما تبعها من زيادة في عدد الحيوانات الى التوسع في زراعة الأراضي الهامشية (الأراضي التي تقع ضمن الحزام المطري 100 وأكثر من 300 ملم وهي في الأساس تعتبر أراضي المراعي الطبيعية الأكثر انتاجا والأكثر خصوبة) وتحويلها الى أراض زراعية لانتاج المحاصيل المختلفة . ولم يقتصر الأمر على ذلك بل امتدت الزراعات الى الفيضات والوديان المنتشرة ضمن نطاق المناطق الجافة وشبه الجافة ، مما أدى الى تقليص الرقعة الرعوية المنتجة وزاد الضغط على بقية المناطق الرعوية فتدهور الجزء الأكبر منها نتيجة لأسباب عديدة منها : الرعي الجائر والمبكر ـ زراعة المناطق الهامشية والوديان والفيضات ـ اقتلاع الشجيرات ـ الافراط في حفر الآبار العميقة وعدم استغلال المياه السطحية واهمال المشروعات التنموية المتكاملة اضافة الى التغيرات التي طرأت على حقوق الرعي التاريخية وعدم ايجاد البديل الملائم .

وقد تضافرت كل هذه الممارسات في زيادة معدل تدهور المراعي الى ان اصبحت سمة التخريب والتصحر هي السمة الواضحة والمميزة لمساحات شاسعة في الوطن العربي كما حدث في السودان خلال الفترة 68-1981 حيث تقلصت المراعي من 68.4 مليون هكتار إلى 65.8 مليون هكتار ، أي بمعدل سنوي يقدر بحوالي 195 الف هكتار (مجلة التصحر العدد 2 ، 1984) .

تبلغ مساحة المراعي في الوطن العربي حوالي 510 مليون هكتار تمثل 39 ٪ من المساحة الكلية معظمها يقع في المناطق الجافة وشبه الجافة ويرى المركز العربي (الشوربجي 1982) ان حوالي 20 ٪ من مراعي الوطن العربي تعتبر مراعي مخربة ، وان حوالي 50 ٪ منها تعتبر مراعي متدهورة وفقيرة وحوالي 20 ٪ مراعي جيدة وان حوالي الـ 10 ٪ هي التي يمكن اعتبارها مراعي ممتازة . ويقتصر وجود القسمين الاخرين على المناطق التي ساعدت الظروف على الحد من الاستغلال المكثف لها لسبب أو لآخر . وتحت نظام الاستغلال الحالي وطبيعته ومع الأخذ بعين الاعتبار معدلات التنمية الحادثة حاليا في مجال المراعي الطبيعية فانه يتوقع مزيد من التدهور في الموارد الرعوية الطبيعية يتراوح بين 15- 25 ٪ حتى نهاية هذا القرن مما يهدد كل خطط وبرامج الثروة الحيوانية في الوطن العربي رغم المجهودات الكبيرة المبذولة في هذا المجال .

ويتمثل تدهور المراعي بتحول كثير من المناطق الرعوية التي كانت تشغلها المعمرات إلى مراعٍ حولية ثم تدهور المراعي الحولية باندثار وقلة النباتات الرعوية واحلال وسيادة النباتات منعدمة أو قليلة القيمة الرعوية بما فيها النباتات السامة والشوكية .

وفي مجال الغابات فقد تقلصت مساحات الغابات الطبيعية بشكل كبير مقارنة بالماضي ولقد كانت الغابات تشغل نسبة كبيرة من المساحة الكلية في شرقي البحر الأبيض المتوسط ، ولم يبق من غابات البطم الاطلسية التي كانت تشغل 300 ألف هكتار في المناطق والجبال الداخلية في سوريا سوى بضع مئات من الهكتارات والغابات التي كانت تغطي مساحات واسعة في بلاد ما بين النهرين لم يبق منها سوى 40 000 هكتار تشكل شريطا ضيقا على جوانب الأنهار . كما لم يبق سوى مساحات متناثرة من غابات الأرز والصنوبر في سوريا ولبنان . والغابات التي كانت تشكل 13.5 مليون هكتار في المملكة المغربية لم يبق منها أيضا سوى 4.3 مليون هكتار في عام 1940 . وتناقصت مساحتها بمعدل 25000 هكتار سنويا خلال الفترة 1940-1981 (اللطيفي محمد 1985) .

أما في تونس فان غابات الصنوبر تناقصت من 300 000 الى 170 الف هكتار وقضت النيران على حوالي 4 مليون هكتار من الغابات الجزائرية خلال حرب الاستقلال وفي السودان التي تملك أكبر مساحة للغابات في الوطن العربي عانت تدهورا وانحسارا خلال الفترة 68-1981 بمعدل سنوي قدره 195 الف هكتار وان حوالي 548 مليون من بادرات وغرس الصمغ العربي تقطع سنويا وفي الصومال ازيلت مساحة 400 000 هكتار من غاب المنطقة الوسطى فيها وان غابات العرعر التي كانت تغطي مساحة حوالي 120 000 هكتار في الخمسينات لم يبق منها سوى 60000 هكتار أما في موريتانيا فان مساحة غابات السنط في حوض نهر السنغال انقرض منها 43 ٪ خلال الفترة الأخيرة (المركز العربي ، الشخاترة محمد 1984) .

والنتيجة ان الانسان ساهم في تحويل الغابات إلى مناطق جرداء مما أدى الى تكشف الطبقة الصخرية وازدياد معدلات التبخر وانخفاض مستويات المياه الجوفية وندرة وانقراض بعض الأنواع الشجرية المهمة المكونة للغابات .

أما في مناطق الزراعات المطرية فقد أدى استخدام وتطبيق التكنولوجيا دون أن يتم تطويعها وتطويرها بما يتناسب مع الظروف البيئية المحلية الى تحول مساحات واسعة الى أراضٍ ذات انتاجية متدنية أو معدومة كليا . فقد تحولت الآلاف من الهكتارات في الجنوب التونسي الى كثبان رملية نتيجة استخدام الآلات الزراعية غير المناسبة وتبين من الدراسة التي أجراها معهد المناطق الجافة في تونس ان سمك التربة المنجرفة بالرياح بعد الحراثة بمحرات متعدد الأقراص تساوي 8 مليمترات خلال سبعة أشهر . كما ان استعمال المحاريث القلابة في العراق أدى الى تفكيك الطبقة السطحية من التربة وسهل تعريتها بالرياح من مساحات واسعة من الأراضي الهامشية (كامل مجيد 1984) وكانت المحصلة النهائية تدنيا في انتاجية عدد كبير من المحاصيل في الوطن العربي حيث تبين من مقارنة إنتاجية بعض المحاصيل المهمة في السودان خلال العامين 1961-1973 أن انتاجية الفول السوداني انخفضت خمس مرات وانتاجية السمسم عشرين مرة وانتاجية الذرة الشامية ثماني مرات (ديكارب 1976) شكل (١) ومن الأمثلة أيضا على مساعدة النشاط

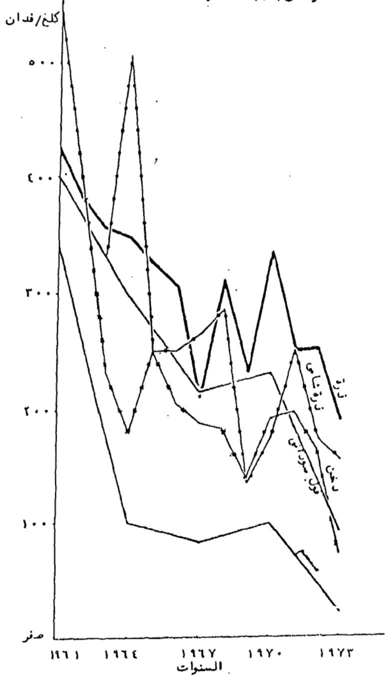
البشري في تدني انتاجية المحاصيل الزراعية ما حدث بالجزائر خلال السنوات الأخيرة فالجفاف الذي حدث خلال هذه الفترة خفض الانتاجية بنسبة 45٪ خلال عام 1983 مقارنة بعام 1980 (الزراعة في الشرق الأوسط ـ عدد 11 ـ 1985) .

وفي مناطق الزراعات المروية فإن التدهور ينحصر في التملح والقلوية والغدق وان الافراط في استخدام المياه والتوسع باستخدام مياه مالحة مع عدم تطبيق تقنيات ملائمة للصرف وطرق الزراعة يؤدي إلى مثل هذه الحالات من التدهور وبالتالي تدني الانتاجية كما ونوعا ، ومما يذكر في هذا الصدد ان اعادة استصلاحها يتطلب جهودا كبيرة ونفقات باهظة واستخدام كميات كبيرة من المياه في منطقة تتميز بشح الموارد المائية . ويشير الطائي فليح ، (1984) ، ان 70 ٪ من الأراضي الرسوبية في العراق متأثرة بالتملح بدرجات متفاوتة في حين أن رضوان خليفة عبدالحليم (1984) يبين أن المساحة التي تخرج من الاستثمار الزراعي بسبب هذا التدهور تساوي مساحة الأراضي التي تستصلح سنويا والبالغة 25 000 هكتار . وفي مصر فإن حوالي 30 ٪ من الأراضي الزراعية متأثرة بالتملح وأن حوالي 366 ألف هكتار من الأراضي في سوريا متأثرة بهذه الظاهرة أيضا (الشخاترة 1985) .

2-1-2 سوء استغلال وإدارة الأراضي :

تسود المنطقة العربية رتبتين من أنواع رتب الأراضي هما رتبة الترب الجافة (كلسية ، جبسية ، ملحية) ورتبة الترب غير المتطورة (رسوبية ، ضحلة العمق ، طينية متشققة) . ويعتمد تصنيف هذه الترب على نوع الملح السائد في قطاع التربة وعلى وجود أو غياب طبقات متصلبة على عمق معين في القطاع ، وهذه المواصفات ذات علاقة مباشرة بتدهور الترب وان تربة الوطن العربي وبحكم عوامل تكوينها المختلفة من مناخ ومادة أصل وطبوغرافيا تحمل الكثير من عوامل استعدادها للتدهور ، فالترب الملحية شديدة التدهور والترب غير المتطورة يسود بها خطر التعرية المائية في المناطق الهضابية والجبلية ونتيجة لاستواء الطبوغرافيا في كثير من المناطق ووجودها ضمن نطاق المناخ الجاف فهي معرضة أيضا إلى خطر التعرية الهوائية ، في حين أن الترب الرسوبية معرضة لأخطار الغدق والتملح إذا كانت التطبيقات الزراعية خاطئة . فالتعرية بشكليها الهوائي والمائي تعتبر الشكل الأكثر خطورة وعلى الرغم من انها عملية طبيعية ومستمرة منذ القدم الا انها تحت ظروف غطاء نباتي طبيعي وبدون تدخل الانسان يكون الفقد من التربة بالتعرية مساويا للاضافة اليها عن طريق التجويه حيث تكون كل من التربة والغطاء النباتي في حالة توازن حساس . ولكن المشكلة الحقيقية تبدأ عند الاخلال بحالة التوازن هذه نتيجة للفعاليات البشرية غير المدروسة كالحراثة ، والزراعة والاحتطاب والرعي الجائر حيث تصبح الترب تحت التأثير المباشر لكل من الرياح والمياه ، وفي هذه الحالة يكون الفقد من قطاع التربة عن طريق التعرية أكبر بكثير من الاضافة اليها عن طريق العمليات المسؤولة عن تكوين التربة . ولمعرفة حجم مشكلة ضياع التربة فإنه يكفي ان نعرف انه في حالة فقد بوصه واحدة من الترب السطحية فإن قطاع التربة وتحت ظروف غطاء نباتي طبيعي يحتاج إلى أكثر من 300 عام لتعويضها (I. Constantinesco 1979) . هذا مع العلم أن المشكلة لا تنحصر في اضاعة التربة فقط بل ان نواتج عملية التعرية المنقولة بفعل المياه والرياح غالبا ما تتراكم في مواقع جديدة مسببة اضرارا اضافية على الأراضي الزراعية والسكك الحديدية والطرقات والمنشآت وغيرها .

الشكل ١ ـ انخفاض انتاجية معظم المحاصيل في كردفان بسبب التصحر.



تسود التعرية المائية المناطق الجبلية والتلال والأراضي المنحدرة وفي مناطق الرعي القريبة من نقاط المياه ويعتبر ظهور الصخور أو الطبقات التحتية المرحلة الأخيرة لهذه الفاعلية وقد أدى هذا النوع من التعرية الى تدهور كبير في موارد التربة العربية كما يتضح من الأمثلة التالية :

يقدر ان سمك التربة المنجرفة في المملكة الاردنية حوالي 14 سم وان حوالي 21 ٪ من الاراضي العراقية و 75 ٪ من الاحواض المائية في سلسلتي جبال لبنان والمنطقة الجبلية في سوريا متأثرة بهذا النوع من الانجراف ، كما ان مناطق عديدة باليمن الشمالي تتعرى نتيجة الاضرار التي لحقت بالمصاطب والمدرجات التي كانت قائمة وتقدر الدراسات ان 49 مليون متر مكعب من التربة الخصبة اي ما يعادل 10 000 هكتار من الاراضي الزراعية تضيع سنويا في تونس (الشخاترة 1985) . وان ما يفقده الكيلو متر المربع في المملكة المغربية يزيد عن 2000 طن في السنة في مناطق جبال الريف وان حوالي 60 مليون متر مكعب من الاتربة تترسب سنويا في السدود المغربية (اللطيفي 1985) . اما التعرية الهوائية فإنها تقوم بفعلها على السطوح المستوية والمنحدرة ويمكن ان تنقل حبيبات التربة وبخاصة الناعمة منها لالاف الكيلومترات ويرى I. Constantinesco 1976 ان الظروف المناسبة لحدوث عملية التعرية الريحية تتلخص بالاتي : تربة مفككة وجافة ـ قلة الغطاء النباتي وانعدامه ـ سطح أملس نسبيا ـ سرعة كافية للرياح . ويعتبر تشكل الكثبان الرملية المرحلة الأخيرة لهذه الفعالية التي لا تخلو منها دولة عربية باستثناء لبنان وهي تهدد بزحفها مناطق واسعة من الارض الزراعية كما تهدد الواحات والمنشآت المائية والتجمعات السكنية والطرق الحيوية .

ويتراوح معدل زحف الكثبان الرملية في المنطقة العربية كمعدل عام 30-100 متر في السنة كما قدرها المركز العربي (شخاترة 1984) . ومن الامثلة على اضرار التعرية بالرياح ، ان الكثبان الرملية اكتسحت مناطق واسعة من الاراضي الهامشية المنتجة في المملكة المغربية اضافة الى اكتساح 5000 مزرعة نخيل في الجنوب كما ان الرمال الساحلية في الصومال تتوسع بسرعة كبيرة نحو المناطق الداخلية المنتجة . وفي السودان فإن اجزاء كبيرة من شماله تحولت إلى صحارى رملية وهجرت مساحات كبيرة من الاراضي الزراعية المروية في مشروع حوض كرمه بسبب تراكم طبقة من الرمال عليها بسمك 7 سم .

لقد عملت حركة الرمال على القضاء على الغطاء النباتي في جنوب خط العرض 15° شمالا في كردفان بالسودان وفي الخليج وشبه الجزيرة العربية في مناطق تهامة ومرن والجوف وكثير من المناطق العربية الاخرى إذ أنه في واحة الاحساء قدر معدل زحف الرمال بناء على الدراسات التي أجريت خلال الفترة 48-1961 هي حوالي 10 م وعلى جبهة طولها 13 كم ، وان حجم الرمال المتحركة يقدر بحوالي 255 000 م^3 كل عام ، وهذا يعني ان واحة الاحساء المهمة ستفقد ثلثي مساحتها خلال 600 سنة القادمة (سعيد احمد الغامدي 1984) كما ان سلاسل الغرود في مصر التي تمتد بطول 300 كم تتحرك بمعدل 20-100 متر في السنة مهددة خط السكك الحديدية بين سوهاج والخارجة (الكثبان الرملية في مصر 1983) .

2 - 1 - 3 سوء إدارة الموارد المائية :

تلعب الموارد المائية شأنها شأن باقي الموارد الطبيعية الأخرى ، دورا مؤثرا في عمليات التصحر . وقد يكون هذا الدور بطريق مباشر أو على هيئة تفاعلات جانبية نتيجة لعوامل طبيعية أو نشاطات انسانية وهي في كلتا الحالين سلاح ذو حدين ، فقد يستفحل اثرها الضار اذا لم يتم تداركه في وقت مبكر ويتم كبح جماحه . وفي هذه الحالة تصبح اداة فعالة ومؤثرة في الاسراع بعمليات التصحر وتطورها وحتى الوصول إلى مرحلة اللارجعة حين تصبح احتمالات استعادة الارض لخصوبتها قد وصلت الى درجة الاستحالة العملية والفنية . او تصبح تكاليف استصلاحها الباهظة غير مقبولة اقتصاديا . ومن ناحية ثانية ، قد تكون الموارد المائية البلسم الشافي في بعض الحالات للاراضي التي تعاني من حالات التصحر في مراحله الابتدائية اذا ما احسن معرفة مسبباته . وتم توظيف الموارد المائية لزيادة فعالية اثرها الايجابي في تخفيف التصحر أو حتى قطع دابره . وتصنف العوامل التي تلعب فيها الموارد المائية دورا ضارا وتساعد في عملية التصحر ضمن مجموعتين :

العوامل الطبيعية :

ويقصد بها العوامل المناخية بشكل أساسي ، وبشيء من الدقة الأمطار التي تعتبر أساس الموارد المائية ، فهي تعمل كمنشط ومساعد للعوامل الطبيعية الأخرى . ففي معظم أراضي الوطن يلحظ ارتفاع معدلات حرارة الجو على مدار السنة ، وقصر فصل هطول الأمطار الذي لا يتجاوز في معظم الاحيان ثلاثة أشهر ، وتتراوح أيام الهطول فيه بين 5 - 60 يوما وارتفاع معدلات التبخر التي تتراوح بين 1800-3000 مم ، ان جميع هذه العوامل تعمل منسجمة على تفكك الطبقة السطحية للتربة ، وجعلها هشة وبخاصة في المناطق الهامشية . ومع تكاثف عوامل التعرية وأهمها الرياح مع غزارة انهمار الامطار في العواصف الرعدية المطرية التي تتميز بها المناطق الجافة بالاضافة الى قصر فترة الهطول وماتوفره من قوة اضافية تساعد على تفتيت اكبر لنسيج التربة ، وكنتيجة لزيادة الجريان الذي غالبا ما يصاحب مثل هذه العواصف الرعدية ، تزيل مياه السيول الطبقة من التربة الغنية بالموارد العضوية التي تشكل المهد البيئي المناسب لنمو النبات . وبالتالي تصنع مياه الأمطار وهبوب الرياح مع العوامل المناخية الأخرى المساعدة في المناطق الجافة الخطوة الأولى في بدء عملية التصحر .

ب ـ عوامل نابعة من النشاطات البشرية :

تتنوع الأمثلة على الأنشطة الأخرى التي تعود معظمها إلى الانسان وتلعب فيها دورا سلبيا نتيجة لتصرفاته في تطور التصحر . ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي :

ـ إزالة مساحات من الغابات وبخاصة في المناطق الجبلية بطريقة غير مخططة مع عدم ترك اشرطة منها للحماية ، مما يتسبب في تعريض طبقة التربة السطحية الى الجفاف السريع بعوامل التهوية . كما يساعد هطول الامطار وزيادة الجريان السطحي في الاجزاء التي ازيل غطاؤها النباتي لبدء عمليات انجراف التربة وتكوين المجاري العميقة .

ـ حراثة الاراضي الزراعية المنحدرة في اتجاه عمودي على الخطوط الكونتورية ، وهذا خطأ شائع في كثير من الدول العربية . وهو يساعد على زيادة معامل الجريان عند هطول الامطار ، وحرمان التربة من الاستفادة من مياه الامطار وفقدانها التربة بالانجراف احيانا بمرور الوقت وبالتالي يضعف انتاجها .

ـ حراثة الاراضي المنحدرة منها او المستوية حراثة عميقة ، الامر الذي يساعد على تفكيك ثم تفتيت الطبقة السطحية من التربة ويعمل على تجفيف مناطق الجذور وتقليل فعالية الخاصة الشعرية ، وبالتالي تقليل استفادة ما تبقى من التربة من الرطوبة المخزونة .

ـ عمليات التحطيب الجائر وبخاصة في المناطق الهامشية مما يساعد على الاسراع في إزالة الغطاء النباتي ، وزيادة معامل الجريان وما يصاحبه من انجراف متزايد للتربة السطحية يؤدي عاجلا إلى التصحر .

ـ التوزيع غير السليم للآبار الجوفية أو نقاط الشرب السطحية للحيوانات في المناطق الرطوية الهامشية ، وهي الأكثر حساسية لسوء الاستثمار وما يترتب عليه من بقاء الحيوانات لفترات طويلة حول هذه النقاط المائية ، وازالة سريعة للغطاء النباتي من المراعي الطبيعية ، الامر الذي سرعان ما يحولها الى أراض جرداء يصعب استرجاعها إلى حالتها الطبيعية السابقة .

ـ سوء تخطيط وتنفيذ سدود التخزين السطحية على الأودية الموسمية والتي غالبا ما تنتشر في المناطق الجافة وشبه الجافة بسعات مائية غير متوازنة مع امكانيات الاودية ، او الموارد الارضية المتاخمة لها من الاراضي الهامشية مما يؤدي إلى حرمان أراض أخرى من هذه الموارد المائية وبالتالي قد يؤدي الى تصحرها .

ـ التوغل المستمر على أراضي المناطق الهامشية وتحويلها لأراض زراعية على أساس توفر الموارد المائية السطحية أو الجوفية دون الدراسة المتأنية لامكانياتها الانتاجية الزراعية المحدودة . الامر الذي سرعان ما ينعكس سلبيا في تروى انتاجيتها الزراعية وتصحرها السريع ، وفقدان الاستثمارات الباهظة التي انفقت في تصميم وتنفيذ المنشآت المائية وشبكات الري وخلافه التي اقيمت فيها .

ـ استخدام مقننات مائية عالية في الاراضي الزراعية الثقيلة دون الحرص على تصميم شبكات الصرف المناسبة لها مما يساعد على تملح الاراضي سريعا وتدهور انتاجيتها الزراعية . وفي حالة تفاقم الاوضاع يؤدي الى تصحرها النهائي .

ـ استخدام مياه جوفية ذات ملوحة عالية في أراض زراعية غير مناسبة لزراعة محاصيل لا تتقبل مثل هذه الملوحة مما ينعكس سلبا في الاسراع بتملح طبقة التربة السطحية وتصحرها نتيجة تدهور إنتاجيتها لتراكم أو تركيز طبقة ملحية في منطقة الجذور تؤدي في النهاية إلى تصحر الأرض .

ـ عدم الاهتمام بمنشآت صيانة التربة على المنحدرات الجبلية أو تلك القائمة بمجاري الأودية بعد تنفيذها وبخاصة في حالة اصابتها ببعض الخلل الذي قد يتفاقم إذا استمر اهماله والأمثلة كثيرة في هذا المجال .

ـ لاشك بأن استثمار الطبقات المائية الجوفية بطرق غير رشيدة هو احد العوامل التي تؤثر سلبا على الانتاج الزراعي وتؤدي الى ظهور بوادر ظاهرة التصحر واستفحالها احيانا . فبعض الخزانات المائية الجوفية التي تتميز بمناسيب مرتفعة قريبة من سطح الأرض وانتاجية عالية قد وضعت موضع الاستثمار منذ عقد الخمسينات وازداد الاستثمار في العقود التالية الى درجة كبيرة وبما لا يتناسب والطاقة التخزينية لهذه الخزانات ، كما أن التغذية المائية لها تعرضت للنقص بمقادير محسوسة في فترات جفاف مختلفة أهمها التي سادت في نهاية عقد الخمسينات واوائل عقد الستينات ، وكذلك في العقد الحالي . وبما ان معظم هذه الخزانات الجوفية واقعة في مناطق هامشية وشبه جافة فقد تأثرت تأثرا كبيرا بمحصلة عاملين رئيسيين وهما الجفاف والضخ البعيدين عن نظم المراقبة الفعالة والادارة الرشيدة مما انعكس على انتاجية هذه الطبقات وعلى تصاريف الآبار المستغلة لمياهها . والامثلة في هذا الصدد كثيرة في الوطن العربي حتى ليصعب حصرها ، نذكر على سبيل المثال ما تعرضت له احواض السلمية (سورية) والضليل (الأردن) وبنا (اليمن الديمقراطي) وصنعاء (اليمن الشمالي) من استنزاف ادى الى تدني الانتاجية وتدهور الاقتصاد الزراعي في هذه الأحواض .

ـ ان المياه العذبة في العديد من الخزانات الجوفية تكون في حالة توازن طبيعي مع المياه التي تنتشر في الجزء الأدنى من هذه الخزانات أي في المناطق القريبة من مناطق الصرف الطبيعي للاحواض المغلقة . ويحصل توازن هيدروستاتيكي ما بين المياه العذبة والمياه المالحة . وفي مثل هذه الحالات يؤدي الضخ والاستخدام غير الرشيد الى اختلاف التوازن الهيدروستاتيكي بين المياه المالحة والعذبة . وتتقدم المياه المالحة باتجاه طبقات المياه العذبة فتتبدل نوعية مياهها لتصبح ضاربة للملوحة ومن ثم مياها مالحة .

وقد لوحظ هذا التدهور في النوعية في عدد من الأحواض الجافة وشبه الجافة العربية ، وهذا المظهر من مظاهر التصحر انتشر في عدد من المناطق العربية مثل الرمدان في سورية ، وسهل الجفارة في الجماهيرية الليبية وسهل تهامة في اليمن الشمالي وسهول الفجيرة ورأس الخيمة والعين في الامارات العربية المتحدة . وانعكاسات هذا الوضع الهيدروكيميائي كانت واضحة وسريعة على الانتاجية بسبب تملح المياه والأراضي وقد تحولت بعض المناطق الزراعية الخصبة الى مناطق مهجورة باعتبار أن استصلاح هذه المناطق من جديد صعب للغاية بسبب تملح المياه والتي لا يمكن الاعتماد عليها لاعادة الأراضي والانتاجية إلى وضعها السابق .

2-2 . دور المناخ وتأثيراته السلبية على التصحر :

لقد حدثت تغيرات مناخية كبيرة تعاقبت فيها عصور رطبة أخرى جافة عبر الأزمنة الجيولوجية أدت الى نشوء الصحارى الطبيعية التي تغطي جزءا كبيرا من منطقتنا العربية ، وبالرغم من أن هذه العصور تلاشت ، الا أنها لاتزال تؤثر بشكل فعال في نشوء البيئات الهشة من خلال الظروف القاسية التي تتميز بها الصحارى والتي تؤثر فى المناطق المجاورة لها . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن طبيعة المناخ في الوطن العربي منذ أكثر من خمسة آلاف سنة كان جافا بطبيعته . ودورات الجفاف الطويلة والقصيرة دائمة الحدوث ، ولم يحصل فيه أي تغيير ملموس حتى يومنا هذا ، حيث يمتاز بالانخفاض الشديد في معدلات الهطول المطري وعدم انتظامه وحصول الامطار العاصفة اضافة الى الارتفاع الملحوظ في درجات الحرارة وشدة الرياح وسيادة الرياح القارية . ومن هنا فان الجفاف الى جانب كونه أحد أهم ميزات

البيئات الجافة وشبه الجافة بقي يعمل الى جانب تأثير الصحارى في اتساع رقعة البيئات الهشة وأحيانا تدهورها ونشوء بيئات أكثر حساسية وأهم صفات هذه البيئات هي ضعف الغطاء النباتي وسيادة الترب غير المتطورة ، وندرة المصادر المائية .

مما سبق يتضح أن المناخ الجاف الذي يغطي معظم مساحة الوطن العربي قد أدى إلى وجود العديد من الأنظمة البيئية الايكولوجية الهشة والحساسة وكما أسلفنا في مكان آخر من هذه الدراسة فقد بقيت هذه الأنظمة رغم ذلك في توازن حرج مع الظروف القائمة عبر التاريخ الطويل حيث كان عدد السكان قليلاً ونشاطهم محدودا ، وإمكاناتهم التكنولوجية بسيطة . وحينما زاد عدد السكان وزادت إمكانياتهم التكنولوجية واتسع مجال نشاطهم ، وزاد معدل استغلالهم للموارد الطبيعية فقد أدى كل ذلك متضافرا مع سوء الادارة الى الاخلال بالانظمة الايكولوجية وتوازنها مما هيأ الفرصة للآثار السيئة للعوامل المناخية الجافة أن يزداد تأثيرها وفاعليتها في امتداد ظاهرة التصحر الى معظم انحاء الوطن العربي . لذلك فان اعتقاد كثير من الباحثين ان الظروف المناخية التى تتميز بالجفاف فقط هي الأسباب الكامنة وراء عمليات التصحر هو اعتقاد خاطىء لأن الظروف المناخية في الوقت الحاضر هي عامل مساعد ومنشط يتضح تأثيره بشكل كبير بعد اختلال التوازن في عناصر النظام الايكولوجي الناتجة أساسا عن النشاطات البشرية غير الملائمة .

ولاشك أن ظاهرة التصحر في الوطن العربي ظاهرة عميقة وقاسية وان قساوتها ستزداد مع مرور الزمن اذا استمرت ظروف الضغط على الموارد الطبيعية واستنزافها بقدرة أكبر من طاقتها على التجديد .

٣ ـ سبل مقاومة التصحر في الوطن العربي :

هناك العديد من الوسائل التي يمكن اتباعها لمقاومة ظواهر التدهور البيئي والتصحر ، وقد يكون من الصعب تناولها جميعا بالتفصيل ، الا ان جميع هذه الاساليب يجب أن تهدف الى تنمية وصيانة الغطاء النباتي الطبيعي ، واستعادة خصوبة التربة وصيانتها وحمايتها من الانجراف ، وحسن استغلال الموارد المائية . وتعتبر الموارد المناخية واحدة من اعقد الموارد في تنوعها من حيث الزمان والمكان وبالتالي من حيث تفاعلاتها مع جميع الموارد الأخرى ، فهي تقع بين الموارد التي تقدمها الطبيعة ، فالجفاف الطبيعي يشكل عائقا رئيسا وليس هناك الكثير ما يمكن عمله لتغيير هذا الوضع . إلا ان الأهمية تكمن في إيجاد الممارسات التي تتفق تماما مع الظروف المناخية وأحوال التربة ، ولا يغيب عن الأذهان أن نقل واستخدام التكنولوجيا اللازمة والمتوفرة لمعالجة أبعاد التدهور واستمرارية الانتاجية تتطلب اجراء التكييف والتحوير الضروريين بما يتناسب والبيئات المحلية . لأن الاسراع في اكتساب التكنولوجيا دون الدراسة في تطبيقها وتهيئة الطاقات البشريةالمدربة والماهرة وانشاء معاهد ومراكز الدراسة والبحث ، تؤدي الى نتائج سلبية لا يمكن التكهن بها .

ويمكننا مطالعة اهم الاجراءات والحلول لمعالجة ظاهرة التصحر على النحو التالي :

٣ ـ١ الاجراءات المتعلقة بحصر الموارد الطبيعية :

تقوم هذه الاجراءات على اجراء تقديرات واقعية للموارد الطبيعية وتحديد الاستثمارات الملائمة لقدراتها وذلك بالاستفادة من احدث التقنيات التي توصلت اليه التكنولوجيا الحديثة وذلك لبيان أوجه استغلال هذه الموارد بشكل

علمي سليم للوصول الى الانتاج الدائم والمستمر والسير به في الاتجاه السليم من ناحية والحد من التدهور في الموارد الحيوية واعادة تعمير المناطق المتدهورة من ناحية أخرى . وبهذا الصدد يمكن القول بان الحصر الذي قامت به المنظمة العربية للتنمية الزراعية والمركز العربي لدراسات المناطق الجافة والاراضي القاحلة لبعض الموارد ذو اهمية ملحوظة ، الا ان الطريق لتحقيق الحصر بشكل متكامل لكافة الموارد لا يزال طويلا ويستلزم الامر جهودا تدعمه او تتبناه الدول العربية ووضع كافة الامكانات المناسبة لتحقيق ذلك .

ان استغلال كافة الموارد الطبيعية المتاحة استغلالا مناسبا وعقلانيا لا يتأتى الا بعد ان تحصر الموارد الطبيعية حصرا علميا دقيقا من ناحية وتدار وتستثمر هذه الموارد بأساليب تتناسب مع قدراتها في ظل الظروف البيئية السائدة وتتلخص اهم مجالات الحصر في النواحي التالية :

ـ حصر موارد التربة على مستوى التركيبات الطبيعية والنظم البيئية وتقييم طاقتها وإمكاناتها وجدواها من الناحية الاقتصادية بهدف استثمارها في توفير الاحتياجات من الانتاج الزراعي سواء كان ذلك في الاتجاه الرأسى أم الافقي . لذا فان الاهمية تكمن في وضع خريطة بيدولوجية للوطن العربي يعتمد عليها في وضع خرئط للاستعمالات الحالية والمستقبلية وخرائط للمناطق المتصحرة والمهددة بالتصحر .

ـ حصر الموارد المائية المتاحة سواء المياه السطحية الدائمة (الانهار ومياه الينابيع والمياه المتأتية عن الامطار) والطبقات الحاملة للمياه ومعرفة كمياتها ونوعيتها على نطاق القطر أو الاقليم على نطاق منطقة بأسرها بهدف وضع خريطة هيدرولوجية للوطن العربي بهدف تنمية هذه الموارد المائية من ناحية وإيجاد احسن السبل لاستغلالها من ناحية أخرى سواء في ادخال مساحات من الاراضي الصالحة تحت الري (التوسع الافقي) أو ترشيد استخدام الموارد المائية بما يكفل رفع الانتاجية رأسيا دون هدر في هذه الموارد وتأمين المصادر المائية للاحتياجات غير الزراعية .

ـ دراسة الوضع الحالي للغابات والمراعي الطبيعية للأهمية المتزايدة لهذه الموارد في الامن الغذائي عن طريق توفير الغذاء للحيوانات والتي تشكل مصدرا مهما من مصادر الغذاء للانسان وكذلك الغابات والتي تلعب دورا في التوازن البيئي ومكافحة التصحر واهمية في الاقتصاد الوطني الى جانب التعرف على المشكلات التي تعيق تنمية هذه الموارد لوضع السياسات اللازمة لتنميتها .

ـ حصر الثروة الحيوانية كما نوعاً بشكل دقيق لما لهذه الثروة من اهمية في الامن الغذائي وفي الاقتصاد الوطني وبيان سلوكها الرعوي وذلك لتوفير الغذاء اللازم للاعداد المتزايدة من الحيوانات وزيادة الانتاجية لهذه الثروة القومية سواء عن طريق تنمية وتطوير المراعي الطبيعية بشتى الوسائل وايجاد مصادر اخرى للاعلاف او تحسين السلالات الحيوانية وإيجاد طرق خاصة للتربية (التوسع في انتاج ماشية محسنة) .

ـ دراسة الوضع الاجتماعي والاقتصادي لسكان المناطق البيئية الهشة ، ودراسة الاستعمالات والاساليب المتبعة في ادارة الموارد الطبيعية بهدف تحديد الايجابيات لتعميمها ، والسلبيات لوضع الحلول المناسبة لها وايجاد التشريعات التي تنظم العلاقة بين الانسان والموارد الطبيعية ، ورفع مستوى السكان الاقتصادي والاجتماعي والثقافي وزيادة مشاركتهم وفعاليتهم في ادارة وحفظ هذه الموارد الطبيعية .

٣ - ٢ تنمية وصيانة النبات الطبيعي :

٣ - ٢ - ١ تطوير المراعي :

تشير كل الدلائل إلى أن الضغط على المراعي الطبيعية في الوقت الحاضر كبير جدا نتيجة لعدم التوازن بين الحيوان والمرعى والطاقة الانتاجية الحالية . اذ تحت ظروف الملكية المشاعة للمراعي الطبيعية فان نمط الاستغلال الجائر والمستمر هو النظام السائد مما يؤدي الى مزيد من التدهور والتخريب . ومما يزيد الامر سوءا هو التقسيم الجائر الحادث حاليا في معظم الدول العربية بين اراضي الزراعات المطرية والمروية وبين المراعي الطبيعية ، هذا التقسيم الذي ألغى عمليا نظام التكامل بين الزراعة والانتاج الحيواني . ان استعادة الغطاء النباتي الطبيعي عن طريق حماية المراعي المتدهورة وتنظيم الرعى قد يحتاج الى مجهودات كبيرة وسنوات عديدة قد لا تكون مجدية من الناحية العملية والاقتصادية في بعض الاحيان ، وبخاصة لوكانت نسبة النباتات الرعوية قد تدهورت ووصلت الى اقل من ١٥٪ لذا فانه في هذه الحالة يكون الاستزراع الموسع بالنباتات الرعوية المحلية المبشرة او بالنباتات المستوردة هو البديل الافضل ، وحتى يكون هذا العمل ذا فاعلية في التنمية والتطوير فانه يجب أن يترافق مع عدد من الاجراءات نوجزها بما يلي :

- زيادة المساحات المزروعة من الأعلاف تحت نظامي الزراعة المروية والبعلية .
- التوسع في إنشاء الجمعيات الرعوية بهدف تنظيم الرعي واستزراع المناطق الرعوية ضمن خطة تنموية متكاملة لصيانة وتطوير المراعي الطبيعية ورفع كفاءتها الانتاجية ، اضافة الى توفير المراعي الطبيعية بحماية بعض المناطق لفترة محددة ثم الرعي فيها في وقت محدد, ولفترة زمنية معينة .
- تكوين احتياطي علفي لمواجهة سنوات القحط والاهتمام بانشاء مخازن الاعلاف الرئيسية والفرعية وحسن توزيعها ، وربط الاعانات من قبل الدولة لمربي الماشية بالالتزام بصيانة وتطوير المراعي .
- توزيع نقاط مياه شرب الحيوانات يجب أن يكون على أساس الانتاجية الرعوية وحالة المراعي لكل منطقة .
- الاهتمام بتنمية وتطوير الثروة الحيوانية من خلال تحسين نوعيتها ورفع طاقتها الانتاجية بما يتناسب مع البيئات التي تتواجد فيها والتركيز على إيجاد سلالات جيدة يمكن أن تتأقلم مع ظروف بيئية مختلفة وأساليب تربية محددة ، إضافة إلى الاهتمام بالصحة الحيوانية .

٣ -٢ -٢ تنمية وتطوير الغابات الطبيعية :

يجب أن ترتكز الاجراءات في هذا المجال على النقاط التالية :

- حصر وجرد الغابات واعداد الخرائط لها ، وايجاد الانظمة والتشريعات التي تعمل على تنظيم العلاقة بين الانسان والغابات ثروة وأرضا بما يحقق حماية الغابات الطبيعية ومناطق التشجير المختلفة من العابثين والمتجاوزين .
- تنمية وتطوير الغابات على أسس علمية بتحديد مناطقها حسب انتاجيتها وتصنيف الأشجار المكونة لها ، وبيان صلاحية أراضيها للتشجير الحراجي من خلال التصنيف الدقيق لتربتها وتحديد درجة خصوبتها وانحدارها وطبوغرافيتها .

ـ توفير الوسائل والأساليب الضرورية لمكافحة الأمراض والحشرات والآفات والحرائق التي تتعرض لها الغابات . ورفع مستوى السكان المحليين اجتماعيا واقتصاديا بإيجاد فرص عمل لهم تعوضهم عن مهنة التحطيب وصناعة الفحم .

ـ إعادة تشجير مناطق الغابات الطبيعية التي تعرضت للتدهور ، وحماية المناطق المنحدرة من الانجراف المائي ، وحفظ المياه من الضياع وإيجاد مصادر لها بإقامة السدود والخزانات المائية .

٣ ـ٣ ـ٣ إقامة مشاريع الأحزمة الخضراء :

تساهم الأحزمة الخضراء في وقف أو تدهور إنتاجية الأراضي ، وتساعد على تثبيت الرمال الزاحفة والكثبان الرملية المتحركة ضمن أساليب التشجير والاستزراع المواتية وذلك إما بتشجير كامل مناطق الرمال المتحركة ، أو على شكل أشرطة عريضة أو ضيقة في أطراف المناطق المتأثرة أو المرافق الحيوية المتضررة . وهنا لابد من التأكيد على ضرورة دراسة عدد كبير من الأشجار المتحملة للجفاف بيان إمكانية تأقلمها محليا ، إضافة الى الاستفادة من المصادر الوراثية المحلية المبشرة ، وان يتم اكثارها وتأمين المشاتل الملبية لاحتياجات هذه الأحزمة ضمن الخطط الوطنية الموضوعة ، وأن يتم ايضا إنشاء الاحزمة في المناطق التي تفصل بين النطاقات المناخية المختلفة ، اضافة الى اقامة مصدات الرياح والأحزمة الخضراء حول المزارع والمدن والمنشآت لمقاومة عمليات التعرية والحد من تأثيراتها .

٣ ـ ٤ في مجال استخدام الاراضي :

ـ يجب إعادة النظر في خارطة استعمالات الأراضي طبقا لطاقتها الانتاجية Land Capability . ولا يمكن في هذا المجال اعطاء تفاصيل كثيرة ، ولكن كل ما يمكن قوله هو الا يسمح للزراعات الا في المناطق التي تسمح المعطيات البيئية بزراعتها .

ـ انتقاء الاساليب والانماط الزراعية السليمة التي تعمل على صيانة التربة من عوامل التدهور والانجراف في ظل البيئات القائمة ، وحفظ الرطوبة الارضية ومنع تملح التربة ، واستنباط نباتات تتلاءم مع البيئات المنتشرة في الوطن العربي من حيث مقدرتها على تحمل الجفاف ومقاومتها للملوحة ، وتميزها بخصائص تقلل من عمليات البخر نتح ، و تتلاءم مع فصل الأمطار القصير السائد في الوطن العربي .

ـ استصلاح وتحسين الترب الجبسية والجيرية وإدارتها بشكل سليم بحيث لا يساء استعمال مياه الري المؤدية الى تشكل القشرة الكلسية او البلورات من خلال اتخاذ الاجراءات الوقائية المناسبة من جهة واستعمال أساليب فنية مواتية من جهة أخرى .

ـ استصلاح وتحسين الأراضي المتأثرة بالملوحة والتغدق من خلال تحسين الصرف وانشاء شبكات الصرف المواتية والمتكاملة من ناحية ، والقيام بعمليات الغسل بالمياه العذبة من ناحية أخرى . وتنظيم أساليب الري الدائمة والمقننة ، وتحسين الخواص الفيزيائية بإضافة محسنات التربة المناسبة واستخدام دورات زراعية تعمل على تحسين تركيب التربة .

- الحرص التام في إدارة الاراضي المنحدرة حيث تفضل زراعة المناطق متوسطة الانحدار بالاشجار المثمرة بعد انشاء المدرجات الملائمة ، اما المنحدرات الخفيفة فيفضل زراعتها بالمحاصيل المعمرة الاخرى ، وينصح بزراعة السهول بالمحاصيل الحقلية الحولية .

٣ - ٥ في مجالات استخدام وتوفير المياه :

تتمثل اساليب معالجة التصحر بالاستخدام الامثل للموارد المائية المتاحة السطحية والجوفية وغير التقليدية وحسن تخطيط هذه الموارد وتوظيفها لمقابلة المتطلبات المائية وتشمل هذه الاساليب مايلي :

تطوير الاحواض الصبابة للاودية الموسمية أو الانهار الدائمة واجراء الدراسات المائية لتنمية واستثمار الطبقات المائية الجوفية الواقعة ضمن هذه الأحواض على أن يتم ذلك في اطار الوحدة الهيدروغرافية المائية المتكاملة . مع دراسة خصائص علاقات الهطول والجريان السطحي وتقليل الفواقد الطبيعية المتمثلة في التبخر والتسرب والحد من الانجراف .

استخدام تقنيات حفظ مياه الأمطار للاستفادة منها في توفير المياه للاغراض المختلفة الشرب والزراعة بالتخزين المحدود ، أو لتقليل انجراف التربة . وخير مثال لمثل هذه التقنيات ، المسقاه والجسور التي تنتشر في تونس وبعض الاقطار الاخرى في المغرب العربي .

الاستفادة من سيول الأودية الموسمية بكبح جماحها عن طريق اقامة الجسور المعترضة Check Dams في الأحباس العليا لهذه الأودية ، والجسور الممتدة في السهول لنشر مياهها في الاحباس السفلى وتحسين رطوبة التربة السطحية .

استخدام تقنيات نشر المياه في المناطق الهامشية بالاستعانة بالجسور المنخفضة لتطويل مسار مياه السيول أو الامطار لتوفير الرطوبة بالتربة اللازمة لأطوار نمو المراعي الطبيعية .

تخزين مياه الأنهار الصغيرة في سدود صغيرة متعددة يتم تخطيطها وتوزيعها وتصميم مواقعها بحيث تخدم كامل أحباس النهر .

تعميق المنخفضات الضحلة التي تتجمع فيها مياه الأمطار حيث تنتهى اليها بعض الاودية الموسمية للاستفادة من مياهها لاطول فترة ممكنة مع تلافي تملح كامل المنخفض نتيجة لتبخر المياه وتركيز الأملاح الذائبة فيها على مساحة المنخفض كله .

التخزين الجوفي في الطبقات الجيولوجية الذي يعتبر من أهم أنواع التخزين الذي دخل مرحلة التطبيق الفعلي في كثير من اقاليم العالم بصرف النظر عن اوضاعها المناخية .

اعادة استعمال المياه لزيادة الموارد المائية المتاحة وهذه العملية شبيهة بعملية تجدد المياه السطحية التي تتم عدة مرات في السنة الواحدة ، ويمكن ان يعاد استعمال المياه المستخدمة لمختلف الاغراض سواء كانت صناعية ام زراعية ام لأغراض الشرب والاستعمالات الاهلية .

وتعتبر اعادة استعمال مياه الصرف الصحي من أهم عمليات اعادة استعمال المياه من الوجهة الاقتصادية ، وللتغلب على المعوقات النفسية التي تكتنف هذا النوع من الاستعمال يمكن ان ترشح المياه في اوساط حقلية لمعالجتها ومن ثم استعمالها . ومن اهم الاستعمالات المطروحة حاليا لهذه المياه هي الاستعمالات الزراعية وبخاصة الزراعات التى لاتلامس ثمارها الأرض التي يحتمل ان تكون ملوثة .

التوسع في عمليات نقل الماء بين الأحواض والأقاليم ولمسافات بعيدة اذا اقتضى الامر سواء اكان نقل الماء يتم من الخزانات الجوفية الكبرى أم الاحواض المائية السطحية . والغاية من هذا النقل هو ازالة عدم الانتظام والتجانس في توزيع الموارد المائية وعدم كفاية الموارد في مناطق الاستهلاك العظمى .

٤ ـ دور المركز العربي في مقاومة التصحر في الوطن العربي :

يمكن القول ان جهود التنمية الاقتصادية والاجتماعية في مختلف انحاء المناطق الجافة وشبه الجافة للوطن العربي ، سواء الجاري تنفيذها او المعبر عنها في خطط التنمية وبرامجها ووثائقها ، او من خلال الدراسات الاقليمية والقطرية ، تسعى كلها الى تحقيق مجموعة محددة من الأهداف الاساسية للتنمية الزراعية في تلك المناطق ضمن هدفين عريضين هما الاستخدام الكامل والفعال للموارد الكامنة والظاهرة ، وتحويل المناطق الجافة بمواردها من مناطق هامشية للانتاج الزراعي الى مناطق انتاجية واجتماعية متكاملة .

إن تطوير المناطق الجافة وشبة الجافة بمواردها المتعددة هو جزء من التنمية الشاملة المعبرة عن تطلعات الأمة العربية لتوفير أمنها الغذائي وتعزيز قدراتها الذاتية ، وكان طبيعيا أن يهتم المركز بالنواحي العلمية والتكنولوجية والتنظيمية التي تسهم في تنميتها فأنجز العديد من الدراسات والبحوث العلمية والتطبيقية ، وركز مجهوداته على الفعاليات الأساسية اللازمة لتطوير هذه المناطق على اعتبار أنها تشكل الجزء الأكبر من مساحته ، وانها لم تلق القدر الكافي من الدراسات والبحوث وذلك ضمن أربعة محاور اساسية هي :

٤ ـ ١ تأمين قاعدة للمعلومات :

وذلك عن طريق حصر ومسح الموارد الطبيعية المتجددة في الوطن العربي التي تشمل موارد المياه والتربة والمناخ والغطاء النباتي والثروة الحيوانية وهنا لابد من الاستمرار في رصد التغيرات لهذه الموارد باعتبارها موارد ديناميكية تتغير تبعا لتبدلات الظروف الطبيعية وانماط الاستغلال المختلفة ، كما انه لابد أن تكون نتائج عمليات الحصر بشكل تصلح

معها للاستعمالات المتنوعة من قبل المخططين وراسمي السياسات ومصممي المشاريع وفي هذا المجال فقد انجز المركز العربي العديد من الدراسات والبحوث نوجزها بما يلي :

أ ـ توحيد المفاهيم والمصطلحات والمقاييس والأساليب المتعلقة بالحصر والدراسة بما يتماشى مع واقع الوطن العربي .

ب ـ اعداد المصور العربي للموارد المائية الذي وفر معلومات أساسية عن الموارد المائية السطحية والجوفية ، واعطاء صورة واضحة عن توزع الموارد المائية كما ونوعا بحيث يصبح هذا المصور عاملا مهما في اظهار المناطق التي تفتقر الى دراسات تفصيلية ، واحدى والوسائل الرئيسية المساعدة في التخطيط التنموى على مستوى الوطن العربي .

ج ـ اعداد خريطة التربة في الوطن العربي التي تقدم صورة شاملة للأنواع الرئيسة للترب المختلفة وتوزيعها وتقدم أيضا مقياسا موحدا يتيح لخبراء التربة التعرف على المناطق المتشابهة وتقييم امكانات تنميتها ، وتسهل نقل التجارب والخبرات المكتسبة من احدى المناطق الى مناطق اخرى متشابهة .

د ـ حصر وتقويم موارد الثروة الحيوانية باعداد موسوعتين مهمتين الاولى وهي موسوعة الثروة الحيوانية في الوطن العربي التي قدمت صورة شاملة لبيئة الحيوانات المنتشرة وأهميتها الاقتصادية وسلالاتها ونظم الانتاج التقليدية والحديثة والمنتجات الحيوانية ومقومات تنمية الثروة الحيوانية . والثانية حصر وتقديم مصادر الأعلاف العربية وقيمتها الغذائية وتقديم الموازنة العلفية وتوقعاتها المستقبلية . وتشمل الموارد العلفية التقليدية والرعوية والموارد العلفية غير التقليدية .

هـ ـ حصر الأنواع النباتية الطبيعية والمزروعة واعداد خرائط الغطاء النباتي في الوطن العربي وتمييز الأنواع النباتية التي يمكن الاستفادة منها في الاغراض التطبيقية وفي التخطيط لادارة المراعي وحماية البيئة . اضافة الى حصر أنواع وأصناف المحاصيل الحقلية والشجرية المزروعة التي تلائم البيئات العربية وأنشأ المركز المجمعات الوراثية المختلفة .

٤ ـ ٢ اجراء الدراسات والمشاريع القومية :

انطلاقا من أن الاستثمار المتكامل والرشيد للموارد الطبيعية المتاحة يشكل الوسيلة العملية لعلاج ظاهرة التصحر ، وحتى يأخذ هذا الاستثمار دوره في عمليات التنمية والتطوير لابد من وجود قاعدة صلبة من الدراسات والبحوث يتم بناء على نتائجها التخطيط السليم للبرامج التنموية ومشاريع الاستثمار المتكاملة وضمن هذا الاطار فقد قام المركز العربي بتنفيذ مجموعة من المشاريع والبرامج والدراسات ، بحيث تكون منطلقا للتنمية في المناطق المتشابهة من الوطن العربي ومن الأمثلة على ذلك مايلي :

أ ـ استنباط عدد من الأنواع النباتية وأصناف المحاصيل الحقلية والأشجار المثمرة المقاومة للجفاف ذات الانتاجية المرتفعة حيث قام المركز بانتخاب العديد من الانواع والطرز والاصناف النباتية المحلية والمستوردة وأدخلها في تجارب

التقييم الاولية ثم في تجارب الاقلمة ، وأجرى العديد من التهجينات وكان نتيجة هذه البحوث والدراسات انتشار اصناف القمح والشعير التي استنبطها المركز في العديد من الدول العربية وبخاصة في المغرب والجزائر والاردن وسوريا وادخلت في برامج الاكثار الوطنية وتوزيعها على الفلاحين والمزارعين . اضافة الى توزيع اصناف الاشجار المثمرة (الفستق الحلبي ، اللوز ، الزيتون ، التين) التي تعتبر اهم الاشجار الملائمة للمناطق الجافة وشبه الجافة ، على اكثر من عشر دول عربية وقد تزايدت طلبات الدول العربية للحصول على اعداد متزايدة منها فعمل المركز بالتعاون مع الحكومات على انشاء مشاتل لانتاج غراسها وإقامة بساتين الأمهات وتحديد الطرق الزراعية الموصى بها للحصول على انتاج وفير ضمن ظروف هذه البيئات .

وفي مجال النباتات الرعوية فقد تم تحديد ما يقرب من خمسين نوعا وطرازا نباتيا تعتبر مبشرة وقد واجريت عليها اختبارات الاقلمة والقدرة الانتاجية في عدد كبير من الدول العربية وبدىء باكثارها وتوزيعها ، ونتيجة لتزايد طلبات الدول العربية على بذورها فان المركز قام بتوزيع عدة اطنان منها سنويا ووضع المركز برنامجا يهدف الى انشاء محطات رعوية رئيسية وفرعية في عدد من الدول العربية لاكثار بذورها وتعميم نشرها في استزراع المناطق الرعوية المتدهورة مما يساعد في الحد من التصحر المتسارع في هذه المناطق .

ب ـ تنفيذ مشروع حوض الحماد الاقليمي المشترك بين السعودية والاردن والعراق وسوريا حيث تم استنادا الى نتائج الدراسات والبحوث ، لمنطقة المشروع البالغة ١٦٦ الف كيلو متر مربع ، تقييم الوضع الراهن وتحديد الخلل والاختناقات في الاستثمار ، ووضع الاطار العام للبرامج التنموية والبرامج الاستثمارى المتكامل انطلاقا من تنفيذ مشاريع رائدة ومن ثم التوسع بتطبيقها على كامل الحوض .

ج ـ من خلال مشروع التحسين الوراثي لأغنام العواس في الدول العربية أمكن ايجاد عشرات متخصصة في انتاج الحليب واللحم والصوف زاد فيها الانتاج عن متوسط السلالة الاصلية بمعدلات وصلت الى اكثر من ٣٠٪ في انتاج الحليب و٢٣٪ في انتاج الصوف وحوالي ٢٠٪ في انتاج اللحوم ، واثبتت الحيوانات المنتخبة تفوقها تحت الظروف الطبيعية في مناطق المراعي ضمن ظروف التربية التقليدية .

د ـ دراسات للطاقة الانتاجية للابل والماعز وتقدير احتياجاتها الغذائية واهميتها الاقتصادية والاجتماعية والانتاجية .

هـ ـ اجرى المركز العربي دراسات موسعة عن الكثبان الرملية في الوطن العربي تضمنت بداية التصحر ومفهومه ومراحله كما تضمنت دراسة عن الرمال الزاحفة وتشكل الكثبان الرملية في الوطن العربي اضافة الى نبذة عن مشاريع ونشاطات البلاد العربية في مجال تثبيت الكثبان الرملية .

و ـ اجرى المركز دراسة عن اعمار مساقط المياه ومكافحة التصحر في عدد من الدول العربية تضمنت المعلومات والبيانات التالية :

الاسباب المباشرة وغير المباشرة لانجراف التربة وضياع المياه وكذلك تشكل الرمال وزحف وعمليات التصحر في الوطن العربي .

حصر الطرق والاساليب الفنية الحديثة والتقليدية التي اتبعت سابقا والمتبعة حاليا في برامج صيانة التربة والمياه وتثبيت الكثبان الرملية ومقاومة التصحر .

حصر المشاريع العربية في مجال اعمار مساقط المياه ومكافحة التصحر سواء كانت مشاريع منفذة او تحت التنفيذ او مستقبلية مع تصنيف هذه المشاريع الى مشاريع محلية مستقلة او مشاريع ثنائية او مشتركة .

حصر الجهات القائمة على هذه المشاريع من وزارات ، ادارات ، مؤسسات ، هيئات ، شركات استشارية ، منظمات عربية او منظمات دولية .

حصر الكفاءات العلمية والامكانات الفنية والتجارب الناجحة بما فيها اسماء القائمين عليها والعاملين فيها ومستوياتهم العلمية وخبراتهم العملية .

ز ـ تمكن المركز من خلال نتائج الاعمال على الترب الملحية من تحديد طرق استصلاح هذه الترب وابعاد واعماق المصارف ، وتم التوصل الى نتائج ايجابية فيما يتعلق بزراعة الاراضي بعد التخلص من الملوحة وتحديد الاحتياجات المائية والسمادية لمعظم المحاصيل الرئيسية في الوطن العربي .

ح ـ التعاون مع الهيئة التنفيذية لمشروع الحزام الاخضر في شمالي افريقيا باجراء الدراسات العلمية والتطبيقية ، ومع المنظمة العربية للتنمية الزراعية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بدراسات فنية لجدوى اقامة مشروع الحزام الأخضر للدول المطلة على بادية الشام « العراق ، سوريا الاردن ، السعودية ، الكويت ، واعداد مشروع موسع لمقاومة الزحف الصحراوي في الوطن العربي .

ط ـ اضافة الى وجود العديد من الدراسات الأخرى القومية في جميع مجالات فروع الزراعة المختلفة بعضها انتهينا من دراساته وبعضه الاخر جار فيها التنفيذ .

٤ ـ ٣ الدراسات والمشاريع القطرية :

اجرى المركز دراسات قطرية عديدة بناء على طلب العديد من الأقطار العربية سواء مايتعلق منها بحصر ومسح الموارد الطبيعية أو دراسات فنية واقتصادية لمشاريع مختلفة أوما يتعلق بتنفيذ المشاريع التطبيقية وذلك في مجالات الانتاج النباتي والانتاج الحيواني والتربة والمياه والدراسات المناخية وغيرها .

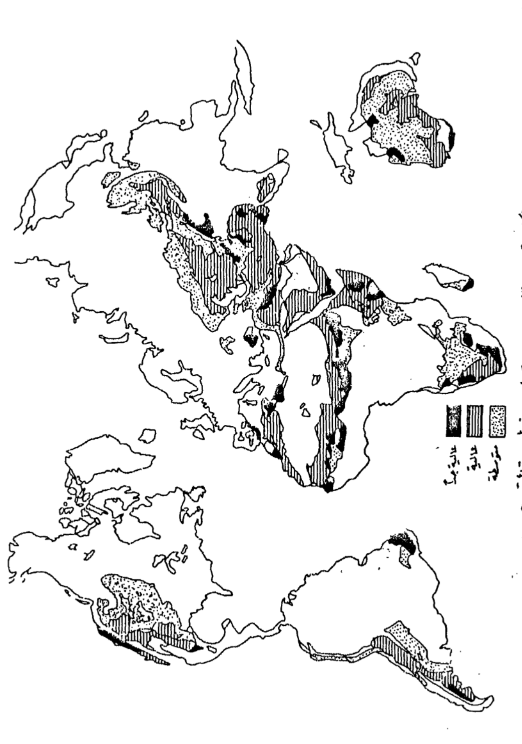
٤ ـ ٤ التأهيل والتدريب :

انطلاقا من أهمية التدريب والتأهيل والدور الذي يلعبه في اعداد العناصر الفنية من خلال زيادة خبرتها ومعلوماتها النظرية والعملية وبشكل يجعلها مواكبة لتطور المعطيات العلمية وأكثر فعالية في تنفيذ أعمالها فقد أعطى المركز العربي موضوع تطوير القوى البشرية العاملة في المناطق الجافة وشبة الجافة ، ادارة وبحثا ومسحا وتنفيذا ، اهمية كبيرة ، لاكتساب القدرة الفنية وتوطين التكنولوجيا المتلائمة مع الظروف العربية ، واعتبر التأهيل والتدريب وتبادل الخبرات من المهام الاساسية في عمله لاسهامها بشكل مباشر في برامج التنمية . وقد أقام المركز ـ لهذا ـ الدورات التدريبية والندوات المتخصصة التي تعطي مجالات المحاصيل والأشجار والمراعي والتربة والمياه وتربية الحيوان وجعل الفنيين العرب على اتصال مستمر بالتكنولوجيا الحديثة واساليب رفع الكفاءة الانتاجية ووقف عمليات التدهور البيئي وتدني الانتاجية ، واقيم لهذا الغرض ثلاثة مراكز تدريبية في دولة المقرا أحدها للمراعي والاخر للزراعة المطرية والثالث للاراضي الملحية والمتأثرة بالملوحة .

***

SOURCE: ATLAS MIRA, 1964

شكل رقم (٢) المناطق القاحلة والصحارى الرملية في العالم



شكل رقم (٣) مستويات خطورة التصحر

(Adapted from the United Nations Map of World Desertification, 1977).

المراجع

(١) Desertification Control Bulletin No . 11 December 1984 UNEP - P . O . Box 30552 - Nairobi - Kenya.

(٢) Protect and Produce 1984 , The Land and Water Division Agriculture Departement FAO ,Via Delle Terme Di Caracalla 00100 - Rome — Italy .

(٣) Mabbutt J .A . 1983 . Assessment Of the Status and Trend Of Desertification in : The Backgrund of The First General Assessment Of Progress in Implementing the Plan of Action to Combat Desertification .

By : James Walls . Desertification Control Bulletin 10 : 5 - 14 - 84 .

(٤) Jean-Jacgues Bochet 1983, Management of Upland Watersheds : Participation of the Mountain Communities . FAO Conservation Guide 8 ,FAO , Romr - Italy .

(٥) الامم المتحدة اللجنة الاقتصادية لغربي آسيا ١٩٨١ تقرير اجتماع الخبراء الخاص بادارة الموارد الزراعية وحفظها وتنميتها في منطقة غربي آسيا (دمشق ٩ - ١٥ أيار ، ١٩٨١) . بغداد - الجمهورية العراقية .

(٦) الكثبان الرملية في مصر ١٩٨٣ - معهد الصحراء ، اكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا - المجالس النوعية - مجلس بحوث البيئة - القاهرة - جمهورية مصر العربية .
الفلاحون العرب ١٩٨٢

(٧) العدد التاسع ، السنة الثانية طرابلس - ص ب ١٠٨٨١ الجماهيرية العربية الليبية .
ديكارت ١٩٧٦

(٨) برنامج مكافحة زحف الصحراء واصلاح اثارة في السودان - الجزء الاول وزارة الزراعة والاغذية والموارد الطبيعية ، المجلس القومي للبحوث الخرطوم - السودان .

(٩) مجلة التصحر ١٩٨٤
التصحر (مجلد ٢) مكتب تنسيق برامج مكافحة التصحر بوزارة الزراعة والري .
الخرطوم - الجمهورية السودانية .

(١٠) الشخاترة محمد ١٩٨٤
الكثبان الرملية في الوطن العربي
اكساد ص ب ٢٤٤٠ دمشق - الجمهورية العربية السورية .

(١١) الشخاترة محمد ١٩٨٤
الغابات والتشجير في الوطن العربي
اكساد ص ب ٢٤٤٠ دمشق - الجمهورية العربية السورية .

(١٢) الشخاترة محمد ١٩٨٥
الاعتبارات البيئية في تنمية وصيانة الاراضي في المناطق الجافة وشبه الجافة .
اكساد ص ب ٢٤٤٠ دمشق - الجمهورية العربية السورية .
الشخاترة محمد ١٩٨٥
التصحر في الوطن العربي - اسبابه ونتائجه
اكساد ص ب - ٢٤٤٠ دمشق - الجمهورية العربية السورية .
اللطيفي محمد ١٩٨٥

(١٤) التصحر تهديد خطير لحياة الانسان (ورقة عمل) الندوة العلمية حول المخططين والقياديين والاداريين المسؤولين عن مقاومة التصحر (٧ - ١١ /١٠/ ١٩٨٥) مراكش - المملكة المغربية .

(١٥) الشوربجي ، م . أ . ١٩٨٢
نبذة عن المراعي الطبيعية في الوطن العربي ودور المركز العربي لدراسات المناطق الجافة والاراضي القاحلة في تنميتها الندوة العربية الثالثة لادارة وتنمية المراعي الطبيعية في الوطن العربي
تونس من ١٥ ـ ٢٢ / ٥/ ١٩٨٢ . مطبوعات المركز العربي لدراسات المناطق الجافة والاراضي القاحلة اكساد / ث ف / ث ٢٣ / ١٩٨٢ .

(١٦) الشوربجي م . أ ، ص . تاج الدين ، م . بيومي ١٩٨٤
دراسة الجدوى الفنية لانشاء مشروع الحزام الاخضر في الدول المطلة على بادية الشام
اكساد / ت ن / ت ـ ٤٠ / ١٩٨٤ .

المراجع

ـ جان خوري ١٩٧٧ لمحة عن دور المياه الجوفية في مكافحة التصحر في الدول العربية ، ورقة أعدت للاجتماع التحضيري للدول العربية لمؤتمر التصحر العربي ، دمشق ١٩٧٧ .
أكساد دم / ت ٩ ـ دمشق .

ـ جان خوري وغيره * ١٩٨٥ تخفيف آثار دورات الجفاف ، ورقة اعدت للندوة العلمية في مجال الجفاف ، تدبير المياه والانتاج الزراعي ـ اغادير ١٩٨٥ ، ، أكساد ١ ع / ٤٥ ـ دمشق .
* ن ، روفائيل ـ ش ، اسعد ـ ع ، دروبي ـ م ، شوربجي .

ـ جان خوري ١٩٨٥ تطبيق تقنيات متطورة لاستكشاف ودراسة المياه الجوفية في المناطق الجافة العربية . ، نشرة اعدت للندوة العربية للموارد الطبيعية والتنمية الاجتماعية والاقتصادية المتكاملة في المناطق الجافة ، ، دمشق ١٩٨٥ . أكساد دم / ن ٥٠ دمشق .

ـ حسين ابو زيد ١٩٨٥ تسيير التزويد بالماء الشروب خلال فترة الجفاف الحالية بالمغرب . المكتب الوطني للماء ـ المغرب .

ـ شوقي اسعد ١٩٨٥ المشروع الاقليمي الرئيسي للاستخدام الرشيد وصيانة الموارد المائية في المناطق الريفية في الدول العربية والتركيز على نظم المياه التقليدية ، تقرير اعد للندوة الاقليمية للتقنيات المائية تونس ١٩٨٥ ، . أكساد دم / ت ٤٦ دمشق .

ـ شوقي اسعد ١٩٨٦ تنمية الموارد المائية في الوطن العربي وترشيد استخداماتها ، نشرة اعدت لندوة مصادر المياه واستخداماتها في الوطن العربي ، الكويت ١٩٨٦ .
أكساد دم / ن ٥٩ دمشق .

ـ عبد المجيد الهبيل ١٩٨٥ التغذية الاصطناعية للطبقات المائية بالمغرب المنطقة الجهوية لحوض تانسيف مراكش المغرب .

ـ م . السماني ١٩٨٥ طبيعة الجفاف وآثاره في السودان
س . أ . عوض الله ندوة حول الجفاف في افريقيا ، كندا ١٩٨٥
م . د . الخليفة (بالانكليزية) .

ـ ابو عقادة . ع . ر ، فريد . م . ف . ع ، وردة . م . ف ، حسن . ن . م ، الشوربجي م . أ ، بيومي م . ع ، علوش . ع . 1984 حصر وتقييم مصادر الاعلاف في الوطن العربي . المركز العربي لدراسات المناطق الجافة والاراضي القاحلة بدمشق والمنظمة العربية للتنمية الزراعية بالخرطوم .

ـ الشوربجي . م . أ ، بركودة . ي ، اسكندر ، ف ، بطيخة . م . ن ، الشيخ سليمان . أ . 1980 .
حالة الموارد الرعوية في مشروع حوض الحماد . اكساد حماد / ت 7 / م ر / 1

ـ الشوربجي . م . أ ، تاج الدين . ص . س ، بركودة . ي ، بطيخة . م . ن ، الشيخ سليمان . أ ، صناديقي . ن . 1982 دراسات الموارد الرعوية في حوض الحماد . أكساد / حماد / ت 24 / م / 3

ـ الشوربجي ، م ، . أ . 1982 الحصر الاولى للموارد الرعوية الطبيعية في دول الخليج والجزيرة العربية
1 — دولة الكويت 1982
2 — دولة البحرين 1982
3 — دولة قطر 1982
4 - المملكة العربية السعودية (تحت الطبع)
5 - الجمهورية العراقية (تحت الطبع)

ـ بركودة . ي ، بيومي . م . ع . 1983 الحصر الاولى للموارد الرعوية الطبيعية في دول الخليج والجزيرة العربية
ـ دولة الامارات العربية المتحدة (تحت الطبع)

ـ سنكري . م . ن 1983 المراعي الجافة واهميتها في الوطن العربي المهندس الزراعي العربي العدد التاسع 14 - 22 .

ـ استراتيجية برامج عمل المركز العربي في تنمية وتطوير المناطق الجافة والاراضي القاحلة ـ 1982 .

حياة البدو الرعاة في شمالي افريقيا والسودان

مصطفى محمد خوجلي

البداوة ظاهرة قديمة في العالم العربي ، ونجد لها إشارات كثيرة في الشعر العربي الجاهلي وصدر الاسلام . وفي الوقوف على الأطلال أيماءات واضحة على الترحال البدوي . وتحدث كثير من العلماء عن البدو . نذكر من هؤلاء المسعودي الذي أورد أقوال بعض خطباء العرب الذين وفدوا على كسرى أنو شروان وأجابوه على أسئلته في شأن العرب وسكناها البر واختيارها البداوة (المسعودي ص ٣٧٦) ، كما أن البدو قد أخذوا حيزاً مهماً في مقدمة ابن خلدون ، ولا نغالي إن قلنا أن ابن خلدون في حديثه عن نشأة الدول واندثارها جعل البدو أحد محورين ـ والمحور الثاني هو الحضر ، (ابن خلدون) .

وفي القرن الحديث اتجهت أنظار كثير من الباحثين والمنظمات العالمية لدراسة البدو من نواح مختلفة . ونذكر على سبيل المثال أن الجامعة العربية في بداية نشأتها حاولت دراسة البدو وعقدت أربع ندوات (خوجلي ١٩٨٠) تعرضت فيها لظاهرة البداوة وأوصت بالعمل على استقرار البدو[1] . وقد كانت منظمة اليونسكو من المنظمات العالمية التي أهتمت بدراسة البدو وكان ذلك ضمن اهتمامها بدراسة الأراضي القاحلة (خوجلي ١٩٨٠) . وكذلك اهتم مكتب العمل الدولي بموضوع استقرار البدو وأوصى بعدم اكراه السكان التقليديين على تغيير نمط حياتهم . ونذكر أيضاً منظمة الوحدة الأفريقية والتي دعت عام ١٩٧٨ لاجتماع المتخصصين في شؤ ون البدو وقد قدمت توصيات ذلك الاجتماع الى مؤتمر القمة الافريقية في نفس ذلك العام[2] .

(١) عقدت هذه الندوات في بيروت عام ١٩٤٩ وفي القاهرة عام ١٩٥٠ وفي دمشق عام ١٩٥٢ وفي بغداد عام ١٩٥٤ م .

(٢) دعى الكاتب للندوة التي عقدت بأديس أبابا وشارك في وضع التقرير الذي قدم لمؤتمر القمة الأفريقية عام ١٩٧٨ .

أما الباحثون الأفراد والاتحادات العلمية فهم كثير ، ويشملون عدداً من الجغرافيين والأنثربولوجيين وعلماء الأكولوجيا الطبيعية وأختصاصى المراعي والثروة الحيوانية في الأراضي القاحلة ومنهم بعض العلماء وإن كان أغلبهم من غير العرب(٣) .

معنـــى البـــداوة :

أصل الكلمة العربية الفعل (بدا) بمعنى ظهر أو برز . وأطلق اسم البدو على الذين يسكنون في براز من الأرض وفي منازل متنقلة (ابن منظور)(٤) و(٥) . كما أن العرف جرى في استعمال الكلمة Nomads لتقابل كلمة (بدو) ، وأن الكلمة الانجليزية مشتقة في كلمة Nomas الاغريقية بمعنى يتجول (دائرة المعارف البريطانية ص ٥٥٩) ، والمعنى العام للكلمتين العربية والأوربية هو التجوال وعدم السكن في بيوت ثابتة ـ وهذا التعريف يشمل أنماطاً مختلفة من المجتمعات ـ كالغجر وجامعي الطعام والرعاة . (دائرة المعارف البريطانية ص ٨١٨) غير أن الكلمة استعملت أكثر ما استعملت للدلالة على البدو الرعاة . وهو موضوع هذا البحث .

تاريخ البداوة في شمال أفريقيا والسودان :

لا ندري على وجه الدقة متى ظهرت البداوة الرعوية سواء أكان ذلك في العالم أم في شمال أفريقيا والسودان . وهل ظهرت البداوة قبل أو بعد اكتشاف الزراعة . غير أنه من المؤكد أن البداوة ، وهي تعتمد على الحيوان ، لا بد أن تكون قد ظهرت بعد استئناس حيوان المرعى .. كما أنه من المؤكد أن البداوة الرعوية كانت منتشرة في كثير من أنحاء العالم في الألف سنة الأولى قبل ميلاد السيد المسيح بدليل أن البحارة اليونانيين قد وصفوا البدو في رحلاتهم (كرادر ص ٩٩) ، كما أن لفظ البدو ورد في قصة سيدنا يوسف . وفسر توينبي ظهور البداوة بنظريته « التحدي والاستجابة » ، تحدي الجفاف الذي وجد الانسان زارعاً فشطر مجتمعه الى جزأين . الأول اتجه الى المناطق الرطبة ليواصل زراعته ، والثاني توغل في الأماكن الجافة يرعى حيواناته (توينبي ص ٢٥٤) . ويعتقد أيضاً أن البداوة في شمالي أفريقيا والسودان كانت قديمة . ففي العصر الروماني كانت كثير من قبائل البربر تمارس البداوة ، وكانت تسبب كثيراً من المشاكل للدولة الرومانية . كما يعتقد أن جزءاً من سكان مملكة مروى (٥٤٠ق.م ـ ٣٥٠ بعد الميلاد) كان يمارس البداوة بدليل وجود حفائر (جمع حفير وهو المنخفض من الأرض من صنع الانسان لتتجمع فيه مياه الأمطار للاستعمال البشري

---

(٣) يذكر من العرب الدكاترة محمد عوض محمد ومحى الدين صابر وصلاح الفوال ، ومكى الجميل وصالح عبدالله العريفي وعبدالغفار محمد أحمد ومحمد الهادي اوسن ومحمد عثمان السماني وكاتب هذا البحث .

(٤) لفائدة القارىء أورد بعض أقوال ابن منظور في مادة الفعل « بدأ » و « البداوة » وفي كلمات عربية أخرى سيرد شرحها في أرقام أخرى من هذه الهوامش :
يقول في معنى « بدأ » بدا الشيء يبدو بدوا وبدوا ، . . . ظهر . . . . وابتداوة والبداوة خلاف الحضر . . . . وبدا القوم بدوا أي خرجوا إلى باديتهم . وقيل للبادية بادية لبروزها وظهورها . . . . والمبدى خلاف المحضر . . . . هو الذي يكون في البادية ومسكنه المضارب والخيام ، وهو غير مقيم في موضعه بخلاف جار المقيم في « المدن » الجزء ١ ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥ .

(٥) مما يذكر أن عمر الفاروق السيد رجب في كتابه دراسات في جغرافية المملكة العربية السعودية ص ـ ٨٥ والمثبت في قائمة مراجع هذا البحث ـ ناقلا عن الهيئة العامة للكتاب « دائرة المعارف الاسلامية) ، القاهرة ـ بيروت جـ ٦ (بدون تاريخ) قد أورد هذا النص في معنى البداوة » فان (البداوة) قد اختلت معناها محليا باعتبارها (الترحل) من ناحية . . . ومن أجل المرعى من ناحية ثانية ، كما ارتبط تاريخ (البداوة) في الجزيرة العربية ارتباطا وثيقا بكلمة (أعرب) وكانت هذه الكلمة لا تطلق في اللغات السامية القديمة الأعلى سكان المناطق البدوية والواحات شمالى (الربع الخالي) وكانت تدل بصفة خاصة على البدو الذين يستخدمون الأبل وأن معناها ينسحب أيضا على سكان الواحات » .

والحيواني) . في منطقة البطانة (المنطقة الواقعة بين النيل الأزرق ونهر عطبرة) مع عدم وجود قبور مما أخذ على أن الدفن كان يحصل حيثما حدثت الوفاة ، (أحمد محمد علي ص ٦٤٢) .

غير أنه مما لا شك فيه أن البداوة في شمالي أفريقيا والسودان وجدت دفعة قوية من عاملين : الأول دخول الجمل الى أفريقيا في العهد الفارسي (حوالي القرن الثالث قبل الميلاد)[٦] مما مكن كثيراً من البدو ارتياد مسافات طويلة داخل الصحراء (محمد عوض محمد ص ٢٦٤) . والثاني دخول قبائل عربية بأعداد كبيرة إلى أفريقيا بعد ظهور الاسلام[٧] . ولقد أعطى هذان العاملان أهمية خاصة للبدو إذ أنهم تمكنوا من تنمية طرق القوافل عبر الصحراء الكبرى . وبذا استطاعوا السيطرة الكاملة على التجارة بين جزأي أفريقيا شمالي وجنوبي الصحراء ـ كما أن البدو انتشروا في اقليمي شبه الصحراء والسافانا بأعداد كبيرة .

عدد وأقاليم البدو في شمالى افريقيا والسودان :

لا نعرف على وجه الدقة عدد البدو لا في السودان ولا في أي قطر آخر في شمال افريقيا أو غيرهما . ويرجع ذلك إلى ثلاثة أسباب رئيسية :

أولاً : على الرغم من الاتفاق بشكل عام على معنى البداوة ، الا أنه توجد صعوبة بل ربما استحالة في تعريف دقيق للبدو يكون متفقاً عليه سواء أكان ذلك بين الباحثين أم بين المختصين ، ويرجع ذلك إلى وجود أنماط كثيرة من البدو وشبه البدو ، وأن الفروق بين هذه الأنماط غير دقيقة . وعلى الرغم من أن البدو يعتمدون على تربية الحيوان والتنقل وراءه (وهذا هو أساس التعريف العام) إلا أن كل البدو تقريباً يمارسون قدراً معيناً من الزراعة[٨] . وهذا القدر قد يقل أو ينقص . وقد تكون ممارسة الزراعة بقدر كبير من أسباب صعوبة التعريف الدقيق للبدو . كذلك فإن عدداً من البدو قد استقر ولكنه يربي الماشية ويزرع ولكنه يعرف نفسه على أنه بدوي ، وهو بهذا يشير الى قيمه الموروثة أكثر من إشارته إلى نشاطه الاقتصادي . ولقد وقف الأختصاصيون والباحثون أمام بعض المجموعات ، مثل القبائل النيلية في جنوب السودان ، هل هي بدوية مترحلة أم مستقرة ؟ . فقبائل الدنكا والنوير تمارس الزراعة وصيد الأسماك وتربي الماشية بأعداد كبيرة ، ولها منازل ثابتة وأن كانت تتنقل وراء الماشية لمسافات قصيرة ، وقد تطول أحياناً . كذلك فإن بعض القبائل ـ وتمثلها قبيلتا النُوبة والأنقسنا بالسودان ـ مستقرة ، ولكنها بدأت تربي الماشية بأعداد كبيرة مما يتطلب أن يُرسل بعض أفراد الأسرة بعيداً عن الزراعة والديار طلباً للمرعى .

ثانياً : تحركات البدو المستمرة وعدم معرفة غالبيتهم بالكتابة والقراءة يجعل الاحصاء الدقيق للبدو أمراً بالغ الصعوبة ويزيد في ذلك أن أكثر البدو لا يؤمنون بالاحصاء ولذا فهم يتهربون منه أو يعطون معلومات خاطئة . ومرجع

---

(٦) اثبات التاريخ الميلادي من وضع كاتب البحث الحالي .

(٧) كانت أهم هذه القبائل (١) بنى هلال والتي دخلت الى شمالى أفريقيا في القرن الحادى عشر و (ب) جهينة التي لحقت بها في القرن الثاني عشر الميلادى .

(٨) أنكر الدكتور محمد عوض محمد في مقالته و البداوة في البلاد العربية ، والمثبتة في قائمة مراجع هذا البحث ـ أن يكون هناك بدو في عالم اليوم ، اذ أنه حتى الكبابيش يجب أن يعدوا أشباه بدو وليس بدوا ، وكذلك فعل كابوت رى .

ذلك إلى أن عد أفراد الأسرة ـ في عرفهم ومعتقداتهم ـ يجلب عليهم العين والحسد والسودان يصلح مثلاً حياً على صعوبة إحصاء البدو[٩] . فاحصاء عام ١٩٥٦/١٩٥٥ قد بين أن عدد البدو كان حوالي ١,٤٠٦,٠٠٠ نسمة أي حوالي ١٣,٧٪ من مجموع سكان السودان البالغ عددهم آنذاك حوالي ١٠,٢٦٣,٠٠٠ نسمة . غير أن إعادة تقدير أعداد البدو والذي قام به نفر من العاملين في مصلحة الإحصاء قد بين أن عدد البدو كان لا يقل عن ٢,٣٨١,٠٠٠ ، أي بين ٢٣ الى ٣٠٪ من مجموع السكان . ولقد ظهرت صعوبة إحصاء البدو في احصائي عام ١٩٧٣ و١٩٨٣م وإن كان لم يجر بعد إعادة تقدير لمعرفة الأعداد الصحيحة .

ثالثاً : يُعتقد أن نسبة السكان البدو الرعاة في تناقص مستمر للأسباب التي سترد فيها بعد ـ ولكن مقدار هذا التناقص غير معروف والاحصاءات السكانية تجري ـ في سنين مختلفة مما يجعل المقارنة بين الدول صعبة .

على أي حال فإنه من المؤكد أن كل أقطار شمالي أفريقيا ـ مصر وليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا ـ وكثير من أقطار أفريقيا جنوبي الصحراء ، وعلى رأسها السودان ، بها أعداد من البدو الرعاة . ولقد قدر كابورت ري أعداد البدو بالصحراء كما هو موضح بالجدول الآتي : ـ

القطر	مجموع سكان الصحراء	عدد البدو بالصحراء
الجزائـــر	٥٣٩,٠٠٠	٢٢,٠٠٠
المملكة المغربية	٥٠٠,٠٠٠	١٠٠,٠٠٠
موريتانيـــا	٦٠٠,٠٠٠	١٥٠,٠٠٠
الصحـــراء الأسبانية	٥٠,٠٠٠	٣٠,٠٠٠
مالـــي	١٠٠,٠٠٠	٣٠,٠٠٠
النيجـــر	٢٥٠,٠٠٠	١٥٠,٠٠٠

المصدر : كابوت ري ص ٣٠٢ .

غير أن تقديرات كابوت ري كانت لشبه الصحراء والصحراء والاستبس ولم تشمل بدو السافانا . ولذا فقد ظهر أن عدد البدو في السودان كان أقل بكثير من الواقع إذ أن العدد المذكور لم يأخذ في الاعتبار بدو السافانا . وقد كان تقدير كابوت ري قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، ولقد تغير الموقف كثيراً عما كان عليه عام ١٩٦٠ . ولنضرب لذلك مثلاً بالتغيرات التي حدثت في ليبيا . فقد قرر الأطلسي الوطني للجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية (ص ٨٤) أن نسبة البدو وأشباه البدو لمجموع سكان ليبيا كانت ١١,٤٪ عام ١٩٦٤م في

(٩) هذه المعتقدات تنطبق أيضا على عدد الماشية . ومما يمكن أن يكون مصدر غرابة أن الفرد البدوى في السودان لا يعرف عدد حيواناته التي يمتلكها . غير أن ذلك الفرد يعرف كل رأس منها معرفة جيدة ، وقد يعطيها أو يعطى بعضها أسماء يناديها بها . واذا اختفت أي واحدة منها بفعل السرقة أو خلاف ذلك افتقدها واستطاع أن يعطى أوصافها كاملة ويستطيع أيضا أن يقص أثرها لمسافات طويلة حتى وأن مرت سنوات على فقدانها .

حين أنها أصبحت ٣,٦٪ عام ١٩٧٣م . كذلك فإن تقديرات كابوت ري تظل تقديرات قد يتفق أو يختلف معها . ولإعطاء فكرة عن هذا الاختلاف نذكر أن يسرى الجوهري (ص ١٤٤) قد ذكر أن عدد البدو في المغرب يصل الى ٦٠٠,٠٠٠ بالمقارنة مع عدد سكان المغرب البالغ عددهم ١١ مليوناً . كذلك فان خالد المطري (ص ٥٥٤) قد أورد جدولاً يُؤخذ منه أنه لا يوجد بدو بالجزائر ولا بالمغرب ولا بتونس . كل هذه الأمثلة تبين صعوبة الحصول على بيانات صحيحة عن عدد البدو .

أسباب البـــداوة :

الملاحظ أن البداوة الرعوية تمارس في كثير من الأجزاء الجافة من قارتي آسيا وإفريقيا ، وتكاد تكون قد اختفت من أوروبا عدا مناطق قبيلة اللاب التي تمارس رعي الرنة . ولا توجد بداوة رعوية في القارات الجديدة . وقد ذكر كثير من الباحثين أن البداوة هي استجابة حتمية لظروف طبيعية . إننا سنناقش أهم هذه الظروف الطبيعية ، ولكن سنضيف لها عاملاً مهماً وهو الجانب البشري الذي في رأينا لم يحظ بالعناية الكافية من قبل الباحثين : ـ

(أ) يعتبر عدم توفر الماء في فصل من فصول السنة أهم عامل في نشأة ونمو البداوة الرعوية . ويرجع سبب عدم توفر الماء إلى الجفاف الفصلي أو الدائم مع عدم وجود موارد مائية أخرى . وتعتبر مناطق الاستبس في شمالي أفريقيا (شمال الصحراء الكبرى) والصحراء الكبرى ومناطق شبه الصحراء (جنوبي الصحراء الكبرى) ومناطق السافانا مناطق شح مائي عدا المناطق الواقعة على ضفاف الأنهار ـ وهذه هي المناطق الأساسية التي يوجد بها البدو أساس هذه الدراسة

(ب) انخفاض درجة الحرارة شتاءً ، وقد يكسو الجليد المرتفعات (جبال الأطلس (فيتوقف نمو النبات وينعدم المرعى فيضطر البدو إلى النزوح إلى المراعي الصيفية والتي هي في الأماكن المنخفضة .

(ج) ظهور وتوالد الذباب القارص ، وبعضه ناقل للأمراض (مثل ذبابة التبانيد والتسي تسى) في مناطق السافانا ذات التربة الطينية في موسم الأمطار ـ وهذا العامل نجده في كل السهول الطينية في أقليم السافانا الأفريقي . ويلجأ البدو في موسم الأمطار الى الهروب من هذه الأماكن إلى الأقاليم الرملية أو الى المرتفعات كما هو الحال في أواسط نيجيريا .

(د) عدم وجود املاح في التربة الرملية وبالتالي قلة الأملاح في النباتات الطبيعية وموارد المياه السطحية . وهذا يعني عدم توازن الغذاء الطبيعي للحيوان . ويحل البدو الرعاة هذه المشكلة بنقل الحيوانات إلى الأماكن الطينية والتي تكون نباتاتها مالحة وذلك في موسم الجفاف .

وعلى الرغم من الاعتراف بأن العوامل المذكورة من الأهمية بمكان ولا يمكن إنكارها ، إلا ان الكاتب يعتبر أن أهم عامل في استمرار البداوة كنشاط اقتصادي هو العامل البشري ، ويتمثل ذلك في الموروثات الاجتماعية والتي تناقلتها أجيال كثيرة عبر قرون مضت إلى يومنا هذا ، وهي موروثات لقيم تعتبر البداوة طريقة حياة أفضل من

الطرق الأخرى . ولذا فإن البدو كانوا منذ القدم يحتقرون سكان المدن كما دلل على ذلك ابن خلدون والمسعودي وكثير من الشعراء العرب . ولعلنا نذكر أبيات الشعر التي تقول فيها تقول :

لبيت تخفق الأرياح فيه أحب الى من قصر منيف
ولبس عباءة وتقر عيني أحب الى من لبس الشفوف

ولقد حاولت بعض المجموعات البشرية التي ليست لها موروثات لقيم بدوية حل بعض مشاكل البيئة الطبيعية عن طرق أخرى غير الترحال ـ فمثلاً بعض القبائل المستقرة في السودان حلت مشكلة نقص المياه الفصلي عن طريق خزن مياه الأمطار في أشجار التبلدي **Adansonia digitata**, baobab وفي الأحافير . كما حاولت القبائل النيلية بالسودان حل مشكلة الذباب القارص بتربية أبقار لها درجة عالية في تحمل الذباب .

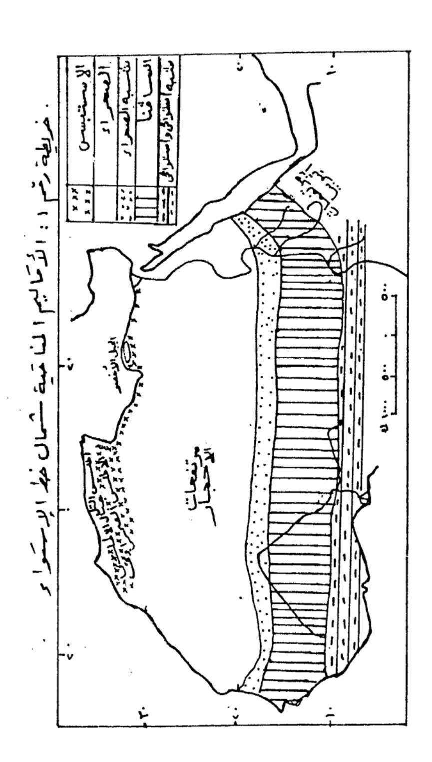
نطاقات البدو الرعاة في شمال أفريقيا والسودان :

توجد أربعة نطاقات للبداوة وشبه البداوة في أفريقيا شمال خط الاستواء . وهذه النطاقات هي : (خريطة رقم ١) .
(أ) نطاق الاستبس .
(ب) نطاق الصحراء الكبرى .
(ج) نطاق شبه الصحراء .
(د) نطاق السافانا .
وسنتحدث عن البداوة كما تمارس في هذه النطاقات مستعينين بأمثلة من مناطق وقبائل كل نطاق .

أ ـ نطاق الاستبس :

هذا النطاق يقع شمال الصحراء الكبرى والحافة الجنوبية لجبال الأطلس والجبل الأخضر . ويشمل ذلك أجزاء إقليم الشطوط في الجزائر والمغرب . كما يشمل أقليم سهل سرت في ليبيا ـ وإقليم السهول الغربية في جمهورية مصر العربية .

مناخ هذا النطاق هو نوع متدهور من مناخ أقليم البحر الأبيض المتوسط . أمطاره شتوية تتراوح كميتها السنوية بين ١٠٠ ـ ٤٥٠مم٣ ، وهي أمطار متذبذبة . وقد يحدث الجفاف في كل أو في أجزاء من النطاق ثلاث أو أربع سنوات كل عشر سنوات ، ومثل هذه الأمطار لا تكفي لزراعة مضمونه وان كانت تكفي لانبات أعشاب تقتات عليها الحيوانات . وعلى الرغم من ذلك فالزراعة تمارس في معظم أجزاء الإقليم وأن كانت بأقدار ضئيلة ومتفاوتة . درجة الحرارة ترتفع صيفاً وتنخفض شتاءً ويكسو الجليد المرتفعات العالية . إن انخفاض الحرارة الى درجة التجمد يعني عدم توفر المرعى شتاءً على المرتفعات ، وكذلك فان السكان الزراع في الأماكن المتوسطة الارتفاع ، مثلما هو الحال في الأجزاء الشمالية من الجبل الأخضر ، لا يرحبون بالبدو الرعاة في موسم الشتاء وذلك مخافة أن تغزو بعض


خريطة رقم ١ : الأقاليم المناخية شمال خط الاستواء
الاستبس
الصحراء
شبه الصحراء
السافنا
شبه استوائي واستوائي
الجبل الأخضر
مرتفعات الأحجار

مواشي الرعاة بعض المزارع . ومما يذكر أن كثيراً من الزراع يربون قليلاً من الماشية ، وقد يرسلونها ـ عدا التي تمدهم بالألبان ـ مع البدو الرعاة أو مع بعض أفراد أسرهم بعيداً عن المزارع وربما إلى المراعي الشتوية .

ويلاحظ وجود عدد كبير من مجاري المياه موسمية الجريان والتي تنبع من الجبال ويتجه بعضها في اتجاه جنوبي نحو الصحراء ، وأخرى تجري في اتجاه شمالي نحو البحر . وأكثر هذه المجاري صغير وينتهي في الشطوط أو ما يعرف بالبلايا . غير أن لهذه المجاري أهمية كبيرة لدى البدو إذ في بطونها يزرعون ويرعون ماشيتهم ويحصلون على مياه لشربهم ولشرب حيواناتهم . كذلك يلاحظ وجود خط ينابيع وآبار في حزام الوصل بين أسفل الجبال والسهول ، وهي من ضمن المصادر التي يستعملها البدو الرعاة أيضاً .

حياة وتحركات البدو الرعاة في نطاق الاستبس :

إن حياة وتحركات البدو الرعاة في نطاق الاستبس متشابه إلى حد كبير . فهم ككل البدو يسكنون في الخيام المترحلة ، وغذاؤهم الرئيسي يتكون من اللبن والتمر والشعير . ومعظم مواشيهم من الأغنام وبعض الجمال والماعز وربما بعض الأبقار . وأغلبهم يزرع . إنهم يقضون موسم الصيف على المرتفعات ، ولكن عندما يبدأ المطر في الهطول في شهرى نوفمبر وديسمبر ـ يبدأ البدو (وكذلك المستقرون) في زراعة الحبوب ـ وأهمها الشعير ـ في الأماكن التي لا يغطيها الجليد . وقد يترك بعض أفراد الأسرة لحراسة الزراعة ، ثم تتحرك معظم الأسرة في اتجاه جنوبي إلى مراعي الشتاء ، وهي المناطق المنخفضة بين الجبال (الشطوط) والحافة الجنوبية للجبال والسهول التي تجاورها[١٠] . في هذه الأماكن ينبت العشب مع نزول أمطار الشتاء وقد تمتلىء الأودية والمنخفضات بالمياه . وقد يلجأ البدو لمياه الآبار إذا كانت الأمطار شحيحة .

إن موسم الشتاء هو الموسم المفضل لدى بدو الاستبس إذ أن الماء متوفر في بطون الأودية والمنخفضات ، وتجد الماشية مراعي خضراء جيدة ، لذا فهي ترشد وتلد إناثها وتدر ألباناً كثيرة تكوِّن مع التمر والشعير الغذاء الرئيسي للبدو . ومما يذكر أن الإبل قد لا تحتاج إلى أن تسقى في هذا الموسم إذ أن كثيراً من نباتات المرعى الشتوي من النوع الذي يعرف بالريانة Succulent، وهي تمد الإبل بكفايتها من الماء . وكذلك تفعل الأغنام ، غير أن الأغنام تحتاج إلى ماء إضافي ولكن على فترات متباعدة . وهذا عامل مهم في حياة البدو إذ أنه يقلل من كمية العمل المطلوبة لسقاية الحيوانات . وباختصار فان موسم الشتاء هو موسم الوفرة والبهجة والعمل القليل .

يمكث البدو في الاستبس طوال موسم الشتاء وجزءاً من موسم الربيع ، وفي شهر مايو يذوب الجليد من أماكن واسعة من المرتفعات ، كذلك يكون الزراع قد حصدوا محاصيلهم ، وعندئذ يتوجه البدو الرعاة نحو الشمال ، إلى الجبل الأخضر في ليبيا وحافات جبال الأطلس والشطوط في تونس والجزائر والمغرب . ويصلون إلى حدود إقليم التل في القطرين الآخرين . وهذه الأماكن هي مراعي الصيف . في هذه الأقاليم ترعى ماشية البدو في بطون الأودية والتي توجد بها الآبار أيضاً . وكذلك يرعون بقايا الزراعة .

(١٠) قد تختلف اتجاهات بعض البدو في تحركهم كما هو ظاهر من تحركات بنى مقويلد بالمغرب . والاختلاف يكون في التفاصيل وليس في فكرة وممارسة الترحال .

قد يصل بعض الرعاة إلى مراعي الصيف في يونيه / يولية وقد يتأخر بعضهم فيصل في أغسطس . ويمكثون في مناطق مراعي الصيف حتى ديسمبر حينما ـ يبدءون في رحلة مراعي الشتاء مرة أخرى .

من الملاحظ أن بدو الاستبس يعتمدون اعتماداً كبيراً على ماشيتهم ـ وأغلبها من الأغنام والماعز وقليل من الجمال ـ ومعظم الأخيرة لحمل الأمتعة ـ وبعض الأبقار . والأبقار تربى بصفة خاصة في المغرب وفي الأماكن التي تتوفر فيها المياه والمرعى حيث تكثر الأمطار والماشية بأنواعها فتمدهم بالغذاء وببعض حاجـاتهم ـ وبخاصـة الألبان ـ واللحوم والصوف والوبر لصنع بعض الملابس والخيام ، والجلود لصنع كثير من الأواني لحمل وحفظ الألبان والحبوب والمياه . كما أنهم يبيعون جزءاً منها لشراء ما يحتاجون إليه من غذاء وكساء . وبعد تلك فالماشية هي الثروة التي يعرفونها وهي مصدر مهم من مصادر الفخر . وكثير من البدو ، وبخاصة أشباه البدو يزرعون بعض الحبوب ولكن اعتمادهم الأكبر على الماشية . ولا بد أن نذكر أن لكل قبيلة مراعيها الخاصة وهي مشاع لكل أفراد القبيلة . غير أن الآبار التي تمدهم بالمياه قد تكون مملوكة للأسر . هذا النمط يوجد في كل أقطار شمال إفريقيا ولكن لا بأس أن نذكر بعض أهم مواقع البدو وقبائلهم .

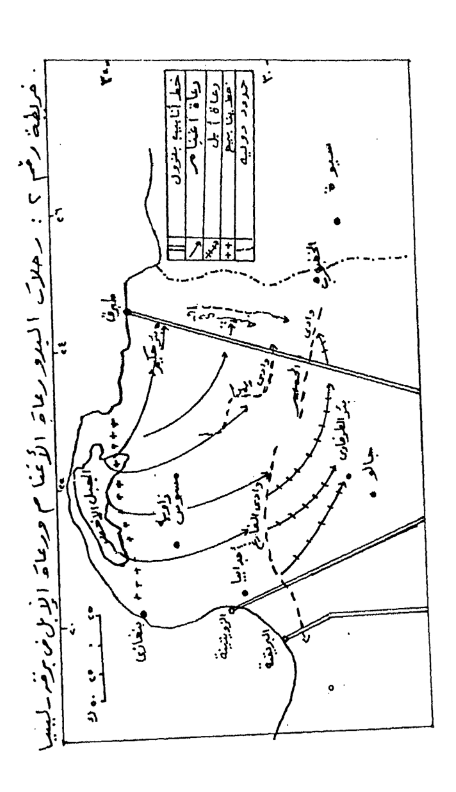
ليبيـــــــا :

البدو وأشباههم يتواجدون في كل الأجزاء المستغلة في ليبيا ـ فهم يتواجدون في برقه وخليج سرت وسهل الجفّارة وبالقرب من معظم الواحات الصحراوية مثل جالو وأوجلة والكفرة وسبها ، غير أنهم لا يتواجدون في أجزاء من الشريط الساحلي في برقة وطرابلس نظراً للكثرة النسبية للأمطار فان الزراعة هي التي تسيطر في هذه المناطق (الأطلسي الوطني للجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ص ٨٤) . غير أن أهم مناطق البدو في ليبيا هي إقليم برقة ، وبخاصة الجبل الأخضر وسفوحه الجنوبية والصحراء القريبة منه . وإلى عهد قريب كانت نسبة البدو واشباههم تصل الى ٤٥ ـ ٥٠ في المئة من مجموع سكان برقة (جنسون ص ٩٤ ، يسرى الجوهري ص ٢٨٢) .

وينقسم البدو في برقة (وكذلك في بقية ليبيا) الى قسمين :

* رعاة الأغنام وهم ممن سماهم ابن خلدون شاوية لأنهم يعتمدون على تربية الأغنام ولكنهم يربون بعض الابل أيضاً ، ويمارس كثير منهم الزراعة . ورحلتهم تمتد من جنوب الجبل الأخضر إلى جنوب خط عرض أجْدَابيا ، ولرحلة الشتاء يسيرون في جماعات صغيرة في اتجاه جنوبي شرقي حتى وادي الفارغ ووادي المرا ووادي الشّعبة . أما في الصيف فيرجعون إلى ديارهم (وطنهم) ويضربون خيامهم حول الآبار بين زاوية مسوس والجبل الأخضر (خريـطة رقم ٢) .

* أما رعاة الإبل فإنهم يقعون ضمن بدو نطاق الصحراء وعلى أي حال فإن تحركاتهم في برقة مبينة بالخريطة رقم ٢ أيضاً .


خريطة رقم ٢ : رحلات البدو رعاة الأغنام ورعاة الإبل من برقة - ليبيا
خط أنابيب بترول
رعاة أغنام
رعاة إبل
حدود دولية
طبرق
بنغازي
الزويتينة
البريقة
الجبل الأخضر
زاوية مسوس
جالو
سيوة

تونــــــس :

تكاد البداوة تكون قد اختفت من تونس ، وذلك نتيجة لسياسة الاستعمار الفرنسي ثم سياسة العهد الوطني المتمثلة في توطين البدو الرعاة . وقد كانت البداوة وحتى بداية القرن الحالي تمارس في الاستبس التونسية الواقعة بين شط الجريد مع التقاء الحدود الجزائرية وحتى القيروان . وكانت قبيلة الهمامة تربي الأغنام والجمال . وقد تغير اقتصادها الآن الى زراعة القمح والشعير (فؤاد ابراهيم ص ٨٦) .

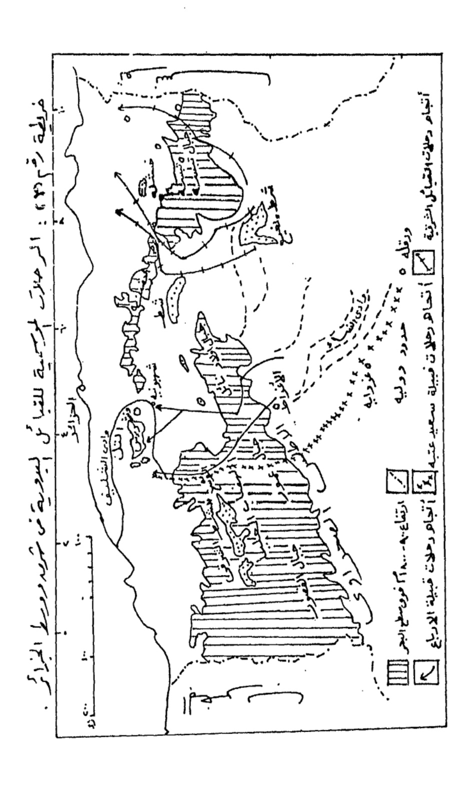
الجزائر :

الجزائر قطر يمتلك شريطا ساحليا ضيقا وتتميز معظم اراضيه شمال الصحراء بأنها أجزاء هضاب وجبال . والمناطق ذات الأمطار العالية هي الشريط الساحلي وأطلس التل . وهذه هي المناطق التي تتمركز عليها الزراعة . اما مناطق الشطوط والهضاب والهضاب الجنوبية فهي مناطق بدو واشباه بدو رعاة ومن القبائل التي تعمل بالرعي البدوي قبائل سيدي عبيدي والاعونا والبرارشا والرشيش وهي قبائل تسكن المنطقة الشرقية بين تونس وجبال الحضنة اما القبائل التي تسكن المنطقة الوسطى فمنها الأرباع وسعيد عتبه وتحركات هاتين المجموعتين موضحة بالخريطة رقم ٣ .

ان المنطقة التي تستغلها مجموعة القبائل الشرقية هي منطقة جبال تَبَسة التي يتراوح ارتفاعها بين ١٠٠٠ ـ ١٤٠٠ متر فوق سطح البحر وجنوبا حتى شط ملغيغ (الحدود الشمالية للصحراء) والتي يبلغ ارتفاعها حوالي ٢٠٠ متر فوق سطح البحر . والامطار تتراوح بين ١٠٠ ـ ٥٠٠ مم٣ ولكنها متذبذبة . ونظرا لكثرة الأمطار في بعض الأجزاء فقد حدثت تحولات مهمة نحو الزراعة منذ بداية الاستعمار الفرنسي في القرن الماضيي وحتى الآن . غير ان نسبة كبيرة من السكان لا تزال تمارس البداوة وتزرع الحبوب وأهمها الشعير .

ولا تختلف تحركات قبائل الوسط الا من حيث المكان ، غير ان الاتجاهات واحدة ونمط الحياة متشابه . فهذه القبائل ترعى ماشيتها شتاء على اطراف الصحراء (جنوب وجنوب شرق اطلس الصحراء ، وصيفا حتى جبال وَنْشِريس (خريطة رقم ٣) .

ففي حوالي بداية اكتوبر تبدأ أمطار الشتاء ، وبعد ذلك بحوالي اسبوعين أو ثلاثة يبدأ بدو هذه القبائل في النزوح جنوبا (جنسون ص ١٠٣) وعادة يسيرون ببطء مخافة أن تتوقف الأمطار ولكنهم يصلون الى جنوب اطلس الصحراء في نهاية اكتوبر . انهم يمكثون في مراعي الشتاء حتى فبراير ـ مارس حيث يبدءون في الرحيل شمالا . ولكن لا يسمح لهم بالوصول الى حافة جبال ونشريس الا بعد الحصاد . ويحدث ذلك في حوالي أغسطس . ونلاحظ هنا طول المسافة التي تقطعها قبيلة سعيد عُتبة (حوالي ٨٠٠ كيلو متر في الاتجاهين) اذا ما قورنت بالمسافة التي تقطعها قبيلة الأرباع . وذلك لأن قبيلة سعيد عتبة تصل الى ورقلة ومجموعة الأودية التي بالقرب منها وعلى رأسها وادي النساء . كما يلاحظ أيضا أن الكثير من اعضاء هذه القبيلة يمتلكون حدائق نخيل ومزارع في منطقة الأودية المذكورة .


خريطة رقم (٣) : الرحلات الموسمية للقبائل البدوية في شمال وسط الجزائر
ارتفاع ٨٠٠–١٢٠٠م فوق سطح البحر
اتجاه رحلات قبيلة الأرباع
اتجاه رحلات قبيلة سعيد عتبة
اتجاه رحلات القبائل الشرقية
حدود دولية
ورقلة
غرداية
الجزائر

المغــــرب :

هنالك عدة قبائل بدوية بالمغرب غير ان قبيلة بني مقـويلد تصلح مثلا حيـا لقبيلة تجمع بـين الرعي المتنقـل والزراعة . ان الجزء الشمالي من هذه القبيلة قد استقر بالفعل ولكن الجزء الجنـوبي لا يزال يمـارس الرعي المتنقـل والزراعة . ويبدو ان تضاريس الأرض التي يسكنونها ، وانشغال القبيلة بالزراعة جعل التحركات البدوية قصيرة ، إذ ان المسافة بين المراعي الشتوية ومراعي الصيف قصيرة ـ حوالي ١٠٠ كيلومتر . فالقبيلة بأفرعها الاربعة تتواجد في سبتمر واكتوبر على هضبة الاستبس الواقعة بين الأطلس الأوسط والأطلس الأعلى ، وعلى هذه الهضبة يوجد عدد من الانهار اهمها وادي الملوية ووادي ام الربيع . وفي نهاية اكتوبر تكون القبيلة قد حصدت المحصول وخزنته في مناطق محصنة في وادي الملوية (جنسون ص ١١٠) . وبما ان المرعى لايكفي لكل الماشية فان القبيلة تجد انه من الأصلح لها ان تتحرك في بداية نوفمبر نحو الشمال والشمال الغربي . فالجناح الشرقي من القبيلة يبدأ من جنوب اتزير عبر ازرو وحتى الحاجب . اما الجناح الغربي فيبدأ من عرب الومارا بالخنيفرة وحتى نهر بورقرف (خريطة رقم ٤) وهذه المناطق الغربية من المغرب تتميز بانخفاضها النسبي ودرجة حرارتها المعتدلة ولذا فالقبيلة تستعملها مراعي شتوية .

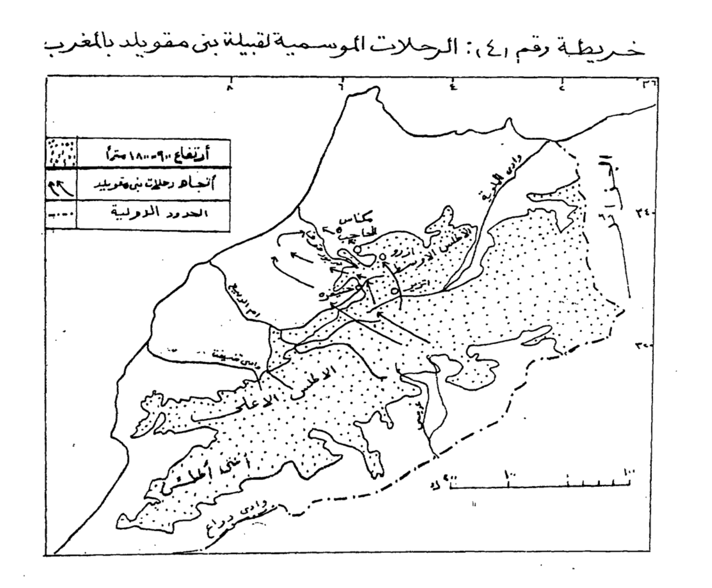
ومن الملاحظ ان هذه المنطقة ـ بين الحاجب ونهر بورقرف ـ توجد بها قبائل بدوية اخرى ، ولكن هذه القبائل تنزح الى السواحل تاركة المراعي لبني مقويلد (جنسون ص ١١٢) . وبحلول شهر ابريل فإن بني المقويلد يرجعون الى الجنوب والجنوب الشرقي ـ الى أعالي وادي الملوية ـ حيث ترعى ماشيتهم في الحقول التي كانت مزروعة ، وبذا فان روث الحيوانات يكسب الارض خصوبة . هذه الحقول تروى من مياه النهر ويتم زراعتها في نهاية شهر ابريل ثم تتوجه القبيلة الى مراعي الأطلس الأعلى حيث انه نتيجة لذوبان الجليد تظهر المراعي الصيفية ، وهذه هي رحلة ضرورية على اي حال لأن اعالي وادي الملوية تكون مزروعة . وما يبقى غير مزروع فان مرعاه يكون قد جف ان لم تكن قد قضت عليه الماشية . تقضي القبيلة الشهور من مايو الى ـ اغسطس في هذه المراعي ذات الارتفاع العالي ـ اكثر من ٢٢٠٠ متر فوق سطح البحر ـ وهي مناطق غابات ولكنها حسنة المرعى . وفي منتصف سبتمبر تتحرك القبيلة شمالا الى اعالي وادي الملوية ، اذ ان درجة الحرارة على الاطلس الأعلى تكون قد بدأت في الانخفاض ، وتكون المحاصيل التي زرعت في ابريل قد نضجت وتحتاج الى حصاد .

يلاحظ ان قبيلة بني مقويلد تسير في جماعات كبيرة ، وربما كان ذلك راجعا لعوامل تاريخية قديمة حينما كان الأمن غير مستقر وتحتاج القبيلة الى ان تحمي نفسها من القبائل الأخرى . ومن الاشياء المهمة التي نلحظها عن هذه القبيلة هو اهتمامها بالري والزراعة وتخصيب الأرض عن طريق روث الحيوان بالاضافة الى العمل الاساسي وهو الرعي .

ب ـ نطاق الصحـراء الكبـرى :

هناك عدة قبائل تمارس حياة البداوة الرعوية في الصحراء الكبرى . ومن هذه القبائل أفخاذ من قبيلة المرابطين والفواخير في جنوب برقة بليبيا (خريطة رقم ٢) والشعمبا بالجزائر (خريطة رقم ٣) والرقيبات القواسمة وهي قبيلة موريتانية تتجول عبر الحدود بين الجزائر وموريتانيا غير ان الكاتب يعتقد ان اهم قبيلة في الصحراء هي قبيلة الطوارق

خريطة رقم (٤): الرحلات الموسمية لقبيلة بني مقويلد بالمغرب



ورجالها يعرفون بالملثمين . وترجع اهميتهم الى عددهم الكبير وتجوالهم في مناطق واسعة في الصحراء وانهم مفرقون على أربع دول هي ـ ليبيا والجزائر ومالي والنيجر . وقد حظي الطوارق بالدراسة من عدة باحثين . وبالاضافة الى ذلك فحياة الطوارق هي مثال لمعظم خصائص الحياة البدوية الرعوية في الصحراء الكبرى . لذا فالطوارق يستحقون الاشارة في هذه الدراسة .

ان موطن الطوارق المعروف هو اواسط الصحراء الكبرى ، وعلى وجه التحديد منطقة كتلة جبال الاحجار والكتل الجبلية الصغيرة التي تقع بالقرب منها . وتحيط بهذه الجبال وبخاصة من الناحية الشمالية ـ العروق والحمادات (جمع حمادة) . وكل المنطقةصحراوية قاحلة ، أمطارها قليلة ومتذبذبة ، وقد تمر عشر سنوات متتالية من غير ان تنزل امطار تذكر (جنسون ص ١٣٤) غير ان المناطق الجبلية المرتفعة (بعض المناطق ترتفع الى أكثر من ٣٥٠٠ متر فوق سطح البحر) تحظى بقدر اكبر من الأمطار ، كما أن الأمطار قد تهطل في شكل عواصف مطرية . ومعظم هذه الأمطار من النظام المطري للبحر الأبيض المتوسط . أن جزءا كبيرا من هذه المياه يخزن طبيعيا في الطبقة الرسوبية (من رمال حصى) عند اسفل وحول الجبال . إن طبقة الرسوبيات تعلو الصخور البلورية ولذا فهذه الرسوبيات خازن جيد للمياه التي تستخرج من الآبار ذات العمق القليل .

تختلف تقديرات عدد الطوارق فجنسون (ص١٣١) واستنادا الى بعض المراجع الفرنسية فقد قدر عدد طوارق جبال الاحجار بحوالي ١٠,٠٠٠ نسمة . كما ذكر جنسون ان عدد الطوارق الباقين في المناطق الأخرى يقدر ما بين ٢٤٠,٠٠٠ الى ٤٥٠,٠٠٠ غير ان استطلاع مجلة العربي (العدد ٢١٨ عام ١٩٧٧) قد ذكر أن الطوارق يعيشون في أربع دول وان حوالي نصف مليون منهم يعيشون في النيجر ومالي (صحراء وشبه صحراء) و١٩٠٠٠ في الجزائر (في الاستبس والمناطق المعمورة من الجزائر) ولا يزال ٦٥,٠٠٠ يعيشون فوق مناطق جبلية (الاحجار) والباقون استقروا .

ولسوف تنصب دراستنا في هذا الجزء من البحث على من لا يزال يعيش فوق مناطق جبلية كمثال لبدو الصحراء . اما من نزحوا جنوبا الى مالي والنيجر فقد صاروا من امثلة بدو شبه الصحراء وهؤلاء سيعالجون في باب آخر من البحث .

ان معظم طوارق الاحجار يتواجدون على اسفل الجوانب الغربية والجنوبية للجبال ، ويربون نوعين رئيسيين من الحيوانات : الماعز والابل . أما الأغنام فهي ليست بذات أهمية تذكر . كما انهم يمتلكون جنائن نخيل ومزارع صغيرة منتشرة في الواحات . أن نوع حيوان المرعى وامتلاك الجنائن يحددان بقدر كبير تواريخ ومسافة التجوال .

ان خيام أسر الطوارق تقام في الأجزاء السفلى من الجبال . وبالقرب منها يرعى الماعز الذي عرف بقدرته على صعود المرتفعات . ولذا فان مرعى الماعز يكون دائما في الأودية والتي غالبا ما تكون شديدة الانحدار ، وعلى الشعاب .

والعادة ان يتكون فريق رعاة الماعز من اثنين الى سبع خيام في كل واد (جنسون ص ١٣٧) ، وان كان في بعض الاحيان توجد خيام منفردة ومفرقة في الأودية . ودائما يرجع الرعاة وماعزهم الى الخيام التي تتواجد بها الأسرة في نهاية اليوم او بعد يومين على الاكثر . وهذا مهم اذ ان هذه الحيوانات تمد الأسرة بغذائها من اللبن اليومي . ويفضل الرعاة مرعى المناطق المرتفعة اذ ان امطارها غزيرة نسبيا ، ودرجة حرارتها منخفضة مقارنة بالمناطق السفلى . والمرعى الجيد هو في نهاية موسم الصيف وبداية الخريف ـ اذ أن أمطار المناطق السفلى والتي تقع غرب وجنوب الأحجار تكون شديدة الحرارة صيفا ولكن بها كثيراً من اشجار الاكيشيا الصحراوية المقاومة للجفاف والتي تنتج بذورا وصفقا تتغذى عليه الابل . غير ان مرعى هذه المناطق لا يكفي لكل الابل . ولقد ذكر جنسون (ص١٤١) نقلا عن روقنون Rognon انه في كل ٣ ـ ٤ سنوات من خمس سنوات يحدث نقص في المرعى . ولذا فيضطر الرعاة الى النزوح جنوبا لمسافات طويلة تصل الى ٥٠٠ كيلومتر . وهذا يعني انهم يضطرون للنزوح حتى النيجر ومالي . ففي النيجر يصلون الى عين أبّان رهيط وعين جال . ونجد الآن عددا من الطوارق يسكن منطقة الأحجار ولكنه يحتفظ بابله في الجنوب لعدد من السنوات على الرغم من انه يدفع ضرائب لمالي والنيجر . وهذا يفسر انه نتيجة لممارسة هذا التقليد مدة طويلة من الزمن فإن اعدادا كبيرة من الطوارق اصبح من مواطني النيجر ومالي . وعادة التنقل كانت موجودة منذ القدم . غير انه ونتيجة للاستعمار الفرنسي واستتباب الأمن في أجزاء كبيرة من افريقيا كان ينظر لها على انها أجزاء من امبراطورية واحدة فقد ازدادت حركة الانتقال الى مناطق شبه الصحراء . ويمكن القول بصفة عامة ان تنقلات الماعز قصيرة وكذلك تنقلات الابل والطوارق لا يريدون المخاطرة برحلات طويلة الا اذا ضمنوا وجود مرعى ومياه في الاماكن التي يقصدونها . او اذا لم يكن هناك خيار آخر غير الانتقال نسبة لانعدام المرعى في مناطقهم الأصلية .

ان الزراعة نشاط مهم بالنسبة للطوارق . وهي تمارس في الواحات ويشرف عليها طبقة الحراثين وهم الزراع (وجدت الكلمة في بعض المصادر العربية والأوروبية بلفظ حراطين Haratin) . وهم طبقة ممن كانوا في الرق حتى القرن الماضي . وبعد ان ابطل الرق استمر جزء منهم يعمل بالزراعة مقابل اجر اومقابل نصيب من المحصول . غير ان اعدادا كبيرة من هؤلاء الزراع هاجرت الى مناطق اخرى . ولكن يذكر ايضا ان رعاية اشجار النخيل لا تحتاج الى ايدي عاملة كثيرة ولا لأيام كثيرة من أيام السنة . ولهذا فلم تتدهور هذه الزراعة . ويحرص البدو الرعاة على التواجد بالواحات عند جني المحصول . ويلاحظ ان التمر واللبن هما الغذاءان الرئيسيان للبدو وبخاصة في موسم الصيف .

كانت للطوارق نشاطات أخرى ولكنها قلت لدرجة كبيرة . ففي الماضي كان الطوارق يسيطرون على طرق القوافل والتي كانت مزدهرة بين شمالي افريقيا وجنوبي الصحرائها . ولكن طرق القوافل اصبحت قليلة الأهمية الآن ، وكان الطوارق ينقلون الملح الصحراوي الى شبه الصحراء واقليم السافانا ويقايضون به الحبوب . هذا النشاط لايزال موجودا ولكن تناقصت اهميته ايضا . ثم كان هناك الغزو والسلب ولكن بعد استتباب الأمن وتناقص عدد القوافل المارة بالصحراء فان الغزو والسلب اصبحا على نطاق ضيق جدا بالاضافة لذلك فان الجفاف المتكرر في السبعينات والثمانينات قد اضعف طوارق الصحراء وشبه الصحراء على السواء .

ج ـ د نطاق شبه الصحراء والسافانا :

حياة البدو الرعاة في السودان :

إن السودان يمثل نطاقي شبه الصحراء والسافانا ولذا فيمكن ان يؤخذ السودان كمثال جيد لحياة البدو الرعاة في هذين النطاقين . نقول مثلا جيدا لانه ما من قطر افريقي آخر تتمثل فيه بداوة النطاقين المذكوريين كما تتمثل في السودان ـ فبعض قبائل شبه الصحراء ـ الكبابيش تقطع مسافة اكثر من ١٥٠٠كم في العام ، في حين ان البقارة يقطعون اكثر من ٨٠٠ كم في العام .

يمكن تقسيم السودان الى عدد من الأحزمة الاكوجوجية التي تمتد من الشرق الى الغرب . وهي على وجه الاجمال نفس الاحزمة التي توجد بافريقيا المدارية شمالى خط الاستواء وهي مبنية اساسا على اختلاف المناخ . وبالذات على الأمطار ـ كميتها السنوية وطول موسمها وذبذبتها . ويلعب اختلاف التربة دورا مهما في التقسيمات الاكولوجية . ولكن سيبقى اختلاف المناخ هو العامل الأول في هذه التقسيمات . ولذا فهي تأخذ أسماء مناخية ـ نباتية وهي كالاتي :

(أ) الصحراء .

(ب) شبه الصحراء .

(ج) السافانا ـ ويمكن تقسيمها الى قسمين ـ سافانا فقيرة وسافانا غنية .

(د) شبه الاستوائي .

البدو الرعاة في السودان يعيشون في اقليمين اكولوجين مختلفين وهذا الاختلاف يقود الى تقسيم البدو الى قسمين عامين : الأباله ويعيشون في شبه الصحراء ، والبقارة ويعيشون في الجزء الجنوبي من اقليم السافانا . والحزام الفاصل بين الأبالة والبقارة هو اقليم السافانا الفقيرة وهي مناطق زراع ولكن قد يؤمها الأبالة والبقارة في اوقات مختلفة من العام .

ج ـ بدو شبه الصحراء ـ الأبالة :

شبه الصحراء تقع بين خطي المطر ٧٥ ـ ٢٥٠مم٣ . وهي في افريقيا تكون حزاما عرضيا ممتداً من جنوب موريتانيا والسنغال حتى المرتفعات الاثيوبية . ولكن في شرقى السودان يتجه هذا الحزام في اتجاه شمالي شرقي وذلك لوجود مرتفعات البحر الأحمر . أمطار هذا الحزام صيفية . تهطل معظمها بين يوليو وسبتمبر . وهي شديدة التذبذب زمانا ومكانا . ولذا فان شح المياه ـ ما عدا الاماكن الواقعة على النيل او فروعه ـ يكون مشكلة كبرى ، وبخاصة في موسم الجفاف والذي يمتد لتسعة اشهر او اكثر ولذا فانه نتيجة لعدم توفر الماء طوال هذه المدة ـ كما هو الحال بالنسبة لمعظم اجزاء الحزام ـ فان السكن المستديم يصبح مستحيلا . كذلك فان الزراعة المطرية تكون قليلة الأهمية . وهي وان كانت تمارس الا انه لا يعتمد عليها . غيران الامطار القليلة تؤدي الى نمو كثير من الأعشاب الحولية والموسمية ، وكذلك الى نمو الشجيرات المتفرقة واغلبها من شجيرات الأكيشيا المقاومة للجفاف مثل السمر Acacia tortilis والكتر A. mellifera واللعوت A. orfota . ولقد استغلت معظم القبائل التي تسكن شبه الصحراء ـ سواء أكانت بالسودان أم

في بقية اجزاء دول الساحل الافريقي ـ الامكانات المتاحة في الانتاج الحيواني عن طريق البداوة الرعوية . غير انه من الملاحظ ان القبائل ذات الأصول العربية والمستعربة هي التي تبدي اهتماما زائدا بالبداوة الرعوية مثال ذلك الكبابيش (عرب) والهواوير (ويظن انهم بربر مستعربون[١١]) في محافظة شمال كُرْدُفَان بالسودان والطوارق الجنوبيون في مالي والنيجر والقواسمة الجنوبيون في موريتانيا .

اما اكثر القبائل ذات الأصول الزنجية مثل نُوبَة شمال كردفان بالسودان ، وهم يسكنون في نفس اقليم الكبابيش ولكن ولظروف تاريخية تتمثل في الحروب القبلية وغارات البدو عليهم ـ فقد تخيروا السكن في المناطق الجبلية ـ ويمارسون الزراعة ولا يبدون حماسا للرعي البدوي حتى وان امتلكوا بعض الماعز والأغنام . وهؤلاء النوبة يعتمدون في شربهم على مياه الآبار والمياه المتجمعة في بعض المنخفضات وشقوق التلال . والملاحظ ايضا ان قبائل البهجة ـ (على تلال البحر الأحمر) ، وهي ذات اصول حامية وقد تأثرت قليلا بالعرب وتمارس الحياة البدوية ايضا[١٢] . وان كانت حتى بداية هذا القرن تزرع في بطون الأودية ولكن تلال البحر الاحمر أصبحت تعاني من تصحر مستديم مما قلل من أهمية الزراعة . ان قبيلة الكبابيش هي كبرى قبائل شبه الصحراء في السودان وتستحق الدراسة .

الحياة البدوية عند الكبابيش :

قبيلة الكبابيش هي احدى قبائل جهينة[١٣] . ولكن يعتقد ان الكبابيش يتكونون من عدة قبائل وافراد وحدت بينهم اصول عربية (وقد يكون بعضهم غير ذلك)، وأنهم يمارسون نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية ذاته وهي حياة البدو الرعاة . وربما كان اسمهم (الكبابيش) اي رعاة الكبش ذا دلالة على هذه النقطة ، اذ انهم سموا انفسهم بنوع الحيوان الذي يرعونه وليس باسم احد اجدادهم كما هو الحال بالنسبة لكثير من البدو .

تبلغ مساحة التقسيم الاداري الذي كان يعرف بدار الكبابيش سابقا حوالي ١٢٠,٠٠٠كم٢[١٤] . ولكن بدو دار الكبابيش يستغلون مناطق اخرى خارج دارهم ـ في الصحراء واقليم السافانا . وقد بلغ مجموع عدد سكان دار الكبابيش عام ١٩٥٥/١٩٥٦ حوالي ١٣٨,٠٠٠ نسمة ، وكان اكثر من نصفهم بقليل ممن ينتمون الى قبيلة

---

(١١) سواء أكان الهواوير بربرا مستعربين أم عربا أصلاء فانه مما لا شك فيه أن هواوير اليوم قد اختلطوا بالعرب قبل وبعد مجيئهم للسودان . وانهم ذابوا في المجموعات العربية حتى أصبحنا لا نستطيع أن نجد أثرا لصفات البربر الأساسية . وربما كانت الصفات العربية تتجلى في الهواوير أكثر مما تتجلى في غيرهم من عرب أواسط السودان والذين يسكنون في أجزاء رطبة نسبيا من القطر . ومرجع ذلك أن الهواوير يسكنون في مناطق صحراوية (غرب اقليم دنقلا ـ مروى وفي صحراء البيوضة) ولذا فان اختلاطهم بالمجموعات السودانية القديمة كان قليلا . ولا بد أن نذكر أن يوسف فضل حسن قد أشار في كتابه المثبت في قائمة المراجع (ص ـ ١٧٠) أن الهجرات من شمالي أفريقيا الى السودان والتي صاحبت غزو بنى هلال كانت تضم عربا وبربرا .

(١٢) قد يختلف بعض الباحثين مع الباحث الحالي في موضوع مدى تأثر البيجا بالعرب . فكلمة « قليلا » الواردة هنا تشير الى شيء نسبي . ففي حين أن معظم قبائل شمال ووسط السودان قد اعتنقت الدين الاسلامي وأصبحت تتكلم اللغة العربية فان البيجا ـ وإن كانوا قد اعتنقوا الاسلام ـ فانهم قد احتفظوا بلغتهم « التبداويت » وذلك لأن المجموعات العربية التي كانت تأتي إليهم كانت مجموعات صغيرة على البيجا امتصاصها . غير أنه نتيجة لحضور تلك المجموعات الصغيرة فان بعض الأسر وبعض قبائل البيجا تنسب نفسها الى العرب على سبيل أن المجموعة البشرية التي في مستوى حضارى ـ دينى أدنى تحاول الارتفاع ـ نسبيا ـ الى المجموعة الأعلى متخذة في ذلك نسب بعض الأجداد . راجع يوسف فضل حسن (ص . ص ١٣٧ ـ ص ١٤٢) . هذا لا يفوت الباحث الحالي أن يذكر أن البيجا كانوا على اتصال بعرب الحجاز حتى قبل ظهور الاسلام . وأن التبادل التجاري والحضاري كان ممارسا غير أن كلا من المجموعتين شرقى وغربى البحر الأحمر قد احتفظتا بذاتيتها .

(١٣) ترجع معظم القبائل العربية في السودان أصولها إلى احدى المجموعات الثلاث في القطر وهم (١) الجعليون (٢) جهينه (٣) الكواهله .

(١٤) كانت دار الكبابيش تقسيما اداريا حتى عام ١٩٧٣ ولكن نظام مايو (١٩٦٩ ـ ١٩٨٤) ، ومحاولة منه للقضاء على النعرات القبلية ألغى أسماء القبائل من التقسيمات الادارية .

الكبابيش . وتسكن مع الكبابيش قبيلتان تمارسان البداوة ايضا ، وهما قبيلة الكواهلة ، نسبة الى جدهم كاهل ويرجعون نسبهم الى الزبير بن العوام[١٥] وقبيلة الهواوير والتي سبق ذكرها ونوقش نسبها في (١١) من الهامش . ولقد بلغت نسبة الكواهلة والهوادير الى مجموع السكان عام ١٩٥٥/١٩٥٦م حوالي ١٠,٦ و١٤,٥٪ على التوالي . وبهذا يصبح مجموع القبائل العربية (البدوية) حوالي ١١٤,٠٠٠ من مجموع السكان ـ حوالي ١٣٨,٠٠٠ ـ والباقون كانوا مستقرين . وعلى هذا فقد كانت نسبة البداوة حوالي ٨٢٪ وزاد عدد السكان حتى وصل الى ٢١٠,٦٤٨ نسمة تقريبا حسب احصاء عام ١٩٨٣م . ونظرا لاستقرار بعض الرعاة فقد تناقصت نسبة البدو الى حوالي ٦٢ في المئة من مجموع السكان .

إن البدو الرعاة في دار الكبابيش (كبابيش + كواهلة + هواوير) يعتمدون اساسا على تربية الماشية ـ الابل (ومن ثم يشار اليهم بالأبالة) والأغنام والماعز وقليل من الأبقار . وقد يزرع البدو الذرة والدخن ولكن هذه الزراعة لايعتمد عليها ولا تمنع حركة البدو . والنمط البدوي في الحياة والحركة مرتبط اشد الارتباط بنزول المطر ـ وهو صيفي في شهور يوليو واغسطس وسبتمبر ، وتتراوح متوسط الكمية السنوية بين ٢٥٠مم^{3} كما هو الحال في ام بادر (القسم الجنوبي) الى حوالي ١٠٧مم^{3} في ابو عروق في الشمال . ونستطيع ان تميز اربعة تحركات رئيسية للبدو وهي :

١ ـ الشقارة .

٢ ـ النشوغ .

٣ ـ الموطأ .

٤ ـ الجزو[١٦] .

ففي موسم الجفاف يكون البدو في مناطق الدَمَر[١٧] (جمعها مدامير) وهي المناطق التي تقع بالقرب من موارد المياه المستديمة أو شبه المستديمة . وفي الماضي كانت الآبار هي المورد الرئيسي للماء في فصل الجفاف . وهي ابار قليلة

---

(١٥) كما ذكر في (١٣) من هذه الهوامش فان الكواهلة مجموعة من المجموعات العربية الثلاث في السودان . وهم يتواجدون بهذا الاسم وبأسماء أخرى في كثير من أجزاء السودان ـ ولكن أهم مناطقهم هي النيل الأبيض (سد كوسق وسد جبل الأولياء) والنيل الأزرق (اقليم سنار) وما كواهلة كردفان الا جزء من هذه المجموعة .

(١٦) هذه الكلمات ذات أصول عربية فصيحة . فقد شرحها ابن منظور الأجزاء ١ ، ٤ ، ٦ ، قال : ـ

« الشقار والشقار نبتة ذات زهيرة . . . . وقيل نبتة في الرمل ولها ريح زفرة . وقيل الشقارى نبت له له نور فيه حمرة جزء ٤ ص . ٢٢٩٨٠ . ولقد سمى الكبابيش رحلتهم الى مجموعة النباتات التي تنمو في أوائل موسم الأمطار على أقليم الرمال في كردفان بهذا الاسم . غير أن الباحث لم يتعرف على فصيلة واحدة من نباتات هذا الأقليم باسم الشقارى . ويبدو أنها كانت موجودة واختفت نتيجة للمرعى الجائر والذي مورس زمنا طويلا .

وفي معنى النشوغ قال ابن منظور « النشوغ الوجود والسعوط . . . . والنشغ : الشهيق حتى يكاد يبلغ به الغشى . وقيل يمتص بغيه ونشغ ينشغ نشغا : شهق حتى كاد يغشى عليه وإنما ذلك من شوقه . والناشغة مجرى الماء في الوادى وخص ابن الاعرابي بها الشعبة المسيلة أو الشعب المسيل . جزء ٦ ص . ٤٤٣٠ . وسمى الكبابيش رحلتهم بالنشوغ لشوقهم الى الماء في الشعبه المسيلة وفي معنى وطأ : « وطىء الشيء يطؤه وطئا : دراسه والموطىء الموضع . وأتوطأ السهل من الناس والدواب والأماكن . يقال هذه أرض مستوية لا رباء فيها ولا وطاء أي لا صعود فيها ولا انخفاض . جزء ٦ ص . ص ٤٨٦٢ ـ ٤٨٦٦ ويبدو أن الكبابيش سموا رحلتهم الى ديارهم ـ على الرغم مما في الديار من انخفاض وارتفاع ـ لأنهم يجدون فيها الأمن والسلام .

وفي معنى الجزء قال « الجزء الاستغناء بالشيء عن الشيء وكأنه الاستغناء بالأقل عن الأكثر . وجزأت الأبل إذا اكتفت بالرطب عن الماء والاسم الجزء والجوازى . جزء ١ ص ٦١٢ ». ولقد سمى الكبابيش مجموع نباتات المنطقة التي يرتادونها في الصحراء وفي موسم الشتاء بالجزو (تغيرت الهمزة المضمونة الى واو) لأنها نباتات ريانه وتعيض ماشيتهم عن الماء . وكذلك سموا المنطقة نفسها بالجزو .

(١٧) لم يعثر الباحث في القواميس العربية على معنى خاص بكلمات دمر ومدامير . ولقد أشار ابن منظور الى الفعل دمر بمعنى هلك . كما ان ابن منظور أشار بعد ذلك الى مدينة تدمر . ولم يستطع الباحث أن يجد ربطا بين دمر بمعنى هلك وبين المواضع التي يرتادها البدو ويقضون بجانبها موسم الجفاف الا إذا كان الربط بمعنى أن تلك المواضع تهجر وتهلك في موسم الأمطار . ونذكر هنا أن هناك مدينة في شمال السودان تسمى الدامر .

العمق اذ كانت تحفر بوسائل بدائية وكان معظمها يقع في بطون الأودية او في الاراضي المنخفضة[١٨] . وفي القرن العشرين اقامت الحكومة بعض السدود على بعض الأودية فخلقت بحيرات صناعية ـ مثل بحيرة ام بادر ـ وحفرت الآبار العميقة والتي يصل عمق بعضها الى اكثر من ٢٠٠٠ قدم واقامت عليها الآلات الرافعة وحفرت ـ بوساطة الآلات الحديثة ـ الحفائر الكبيرة[١٩] . ومن امثلة هذه المدامير : سودري وحمزة الوز وحمزة الشيح وتنة وام بادر (خريطة ٥) . وفي الماضي لم يكن هناك اي سكن أو منشآت مستديمة في هذه المدامير . اذ أن من سمات البداوة سكنى الخيام المترحلة . ولازالت العادة هي ان تضرب الأسرة الخيام في منطقة الدمر ، ولكن الماشية ترعى تحت اشراف افراد الاسرة في مناطق مختلفة ، فالماعز (الذي يمد الاسرة باللبن) والابقار ترعى بالقرب من مورد المياه وتحت اشراف النساء والاطفال . اما الاغنام فانها تشرب الماء كل ٣ ـ ٤ أيام ولذا فهي ترعى على بعد حوالي ١٥ ـ ٢٠ كيلومترا وترجع لشرب الماء في منطقة الاسرة . اما الابل فانها تحتاج لشرب الماء كل ١٠ ـ ١٥ يوما حسب درجة حرارة الجو . ولذا فانها ترعى بعيدا عن مورد المياه . وقد تكون المسافة بين خيام الاسرة والمرعى ٥٠ كيلومترا . ولذا فان الابل تشرب من اي مورد مياه قريب من مرعاها . وفي نهاية موسم الجفاف قد تنضب بعض موارد المياه ، ويشح بل قد ينعدم المرعى وتصل الحيوانات الى درجة كبيرة من الهزال وقد ينفق بعضها ، ويكتئب البدو لعدم توفر الألبان وكذلك لما يحل بماشيتهم من ضعف ، وايضا للأعباء الاضافية التي يتطلبها توفير المياه من موارد شحيحه جدا في مياهها . ولذا فبمجرد ان يسمع البدو ان الامطار بدأت تنزل في الاماكن الجنوبية من دارهم ، مثلا في بارا والابيض والنهود ، وبأن العشب بدأ ينبت ، فانهم يسارعون بارسال الابل والاغنام جنوبا . وتعرف هذه الرحلة بالشقارة ، وتبدأ من حوالي مايو وتستمر الى شهر يوليو . والملاحظ ان الشباب والرجال هم الذين يقومون بهذه الرحلة . اما الاسرة فتظل تمكث في المدامير ومعها الابقار والماعز .

وفي حوالي منتصف يوليو تهطل الامطار في دار الكبابيش وحتى حدود الصحراء . وينبت العشب وتخضر الأرض ، وتنقلب الكآبة الى فرحة ، وتبدأ رحلة الشمال والمعروفة برحلة النشوغ . ويشترك فيها كل البدو عدا المسنين جدا ولا يستطيعون الحركة . وتشمل الرحلة افراد الاسرة ويحلق بهم من قام برحلة الشقارة . والبدو في فصل الأمطار (الخريف)[٢٠] دائمو التنقل بحثا عن اجود المرعى واطيب المياه والتي تتوفر في المنخفضات الطبيعية ولا يتطلب الحصول عليها جهدا . ومع وجود اللبن الكثير فان النساء يقمن بعمل السمن . وتستمر رحلة النشوغ الى ما بعد انتهاء موسم الامطار ما بين ثلاثة الى ستة اسابيع ـ ويتوقف ذلك على وجود المياه والمرعى . كما ان طول مسافة الرحلة يتوقف

---

(١٨) في السودان (كما في ليبيا) يفرقون بين البئر والسانية . فالأولى ذات عمق قليل . أما السانية فهي ذات عمق كبير نسبيا . قد تكون ٣٠ ـ ٤٠ مترا . بالاضافة إلى العمق فان السانية تكون مبنية من الطوب الأحمر أو الحجر . ولقد وجدت بعض السواني بالسودان منذ عهد بعيد ـ وأهمها السواني التي وجدت في اقليم البطانه (بين نهر عطبرة والنيل الأزرق) . كما توجد بعض السواني في منطقة الكبابيش . ويعتقد أن تلك السواني قد بنيت بوساطة مجموعات مستقرة أو حكومات ماضية .

(١٩) كانت الحفائر معروفة في العهد المروى (٥٤٠ ق . م ـ ٣٥٠ بعد الميلاد) ولكنها كانت صغيرة اذ أن وسائل الحفر كانت بسيطة .

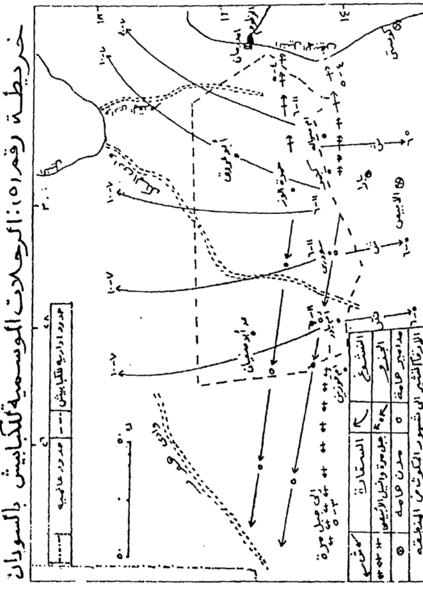
(٢٠) لاحظ اختلاف المسميات ـ فالخريف في السودان هو موسم الأمطار واللي هو جزء من الصيف ـ أو شهور الحرارة المرتفعة . وفي وسط السودان يكون بين شهري يونية واكتوبر . ويقسم السودانيون مواسم السنة الى : ـ

أ الصيف : موسم الحرارة المرتفعة جدا وهو فصل شديد الجفاف ويقع بين ابريل ومنتصف يونيه .

الخريف : فصل الأمطار وهو فصل حار جدا أيضا ولكن درجة حرارته أقل من بقية فصل الصيف إذ أن السحب والأمطار يقودان تخفيض نسبي في درجة الحرارة .

الدرت : وهو الفصل القصير الجاف الذي يلي موسم الأمطار وترتفع فيه درجة الحرارة نسبيا ويكون بين اكتوبر ونوفمبر . وفي موسم الدرت يبدأ حصاد المحاصيل التي رويت بأمطار الشتاء : هو فصل جاف ومعتدل الحرارة نسبيا ويكون بين شهري نوفمبر وحتى مارس .

ولا بد من التنوية إلى أن السودان يمتد بين خطى عرض ٤ و ٢٢ شمالا بالتقريب مما يعنى اختلافات كبيرة بين أجزاء القطر فصول السنة وما يتبعها من نشاط زراعي أو رعوى .


خريطة رقم (١٥): الرحلات الموسمية للكبابيش بالسودان

على الامطار . ففي موسم الامطار الجيد يتوغل البدو في الصحراء ، اما اذا كانت الامطار شحيحة فان مسافة الرحلة تكون قصيرة ولا تتعدى الحدود الشمالية لشبه الصحراء .

وفي اكتوبر و / نوفمبر يبدأ البدو في النزوح جنوبا الى المدامير . وهذه هي رحلة الموطأ ، وهي رحلة غير محبوبة لأنها تعني أن الماشية ستعتمد على مرعى جاف وقليل ، وأن على الرعاة وافراد الأسرة العمل الشاق في استخراج الماء من الآبار وعمل الأحواض لسقاية الماشية . ويعبرون عن كلمة « استخراج » بكلمة « نَشْل » .

وبعد الوصول الى المدامير بقليل ينزح بعض الكبابيش في اتجاه شمالي غربي الى ما يعرف بمنطقة الجزو ـ وهي منطقة صحراوية تقع في وحول وادي هور ، وتنبت فيها مجموعة من الأعشاب الريانة Succulent ومنها نبات السعدان والذي كان معروفا منذ قديم الزمان ، وكانت العرب تضرب به المثل فتقول . . مرعى ولا كالسعدان . . . والغريب في أمر هذه النباتات انها تنبت في فصل الشتاء وهو فصل جاف . وعلى الرغم من ذلك فقد ذكر بين وخوجلي ان هنالك علاقة ما بين الامطار الصيفية وبين مراعي الجزو . اذ أنه في سنوات الأمطار الشحيحة الماضية (أوائل السبعينات واوائل الثمانينات) فشل مرعى الجزو ولم تذهب له الكبابيش وفي عام ١٩٧٥م وكان الخريف ممطرا ، ظهرت أعشاب الجزو ولكن على بعد حوالي ٥٠ ميلا جنوب منطقتها الأصلية . كما ذكر الباحثان أن جزو منطقة دنقلا (غربي منطقة دنقلا) لم يظهر منذ أكثر من ٣٠ سنة .

ليس كل البدو يذهبون إلى مراعى الجزو ـ بل يذهب أصحاب الماشية الكثيرة ، وتذهب الابل والأغنام . كما أن الجزو ملتقى لعدد كبير من قبائل البدو من محافظتي شمال كردفان وشمال دارفور وجمهورية تشاد ، وأن الذين يذهبون لهذا المرعى هم الشباب الذين يستطيعون تحمل رياح الشتاء الباردة ، ويعيشون على الألبان وقليل من التمر . ولاتوجد بالمنطقة أشجار . أو مصدر طاقة للطبخ . ولا يحمل الكبابيش معهم خياما ، بل يبيتون في العراء . وفي الليالي شديدة البرودة يدفن الرجل معظم جسمه تحت الرمال وبذا يتقي البرد . فلا عجب إذا أن تكون رحلة الجزو دليلا على إثبات الرجولة . ولذا فإن هذه الرحلة تعد مهرا اجتماعيا لمن يريد الزواج ـ فهي قد تمتد من نوفمبر و / ديسمبر وحتى مارس أو ابريل حسب جودة المرعى . وعندما ينضب مرعى الجزو في مارس وابريل / يضطر البدو للرجوع للمدامير التي تكون بدورها قليلة المرعى .

وهناك رحلات ثانوية قد يقوم بها بعض الكبابيش ممن ذهب إلى الجزو أو غيرهم . وتبدأ من منتصف فصل الجفاف عندما ينعدم المرعى في المدامير . إحدى هذه الرحلات تكون إلى منطقة النيل الأبيض ويقوم بها كبابيش المنطقة الشرقية . والرحلة الأخرى تكون إلى جبل مرة ويقوم بها الكبابيش الغربيون . لابد أن نذكر هنا أن المسافة التي يقطعها الكبابيش في رحلاتهم تبلغ أكثر من ١٥٠٠ كيلومترا في العام ـ وهي بهذا تعد من أطول ـ إذا لم تكن أطول ـ مسافة يقطعها بدو في أي قطر من العالم . ثم بعد ذلك نذكر أيضا ان هذا النمط من الترحال قد اهتز اهتزازا شديدا نتيجة لسنوات الجفاف المتواليه وبخاصة في بداية الثمانينات . لقد زار الكاتب دار الكبابيش عدة مرات كان آخرها في اكتوبر / نوفمبر عام ١٩٨٣ (بعد موسم الامطار مباشرة) وعلى الرغم من أن الكاتب كان مهيأ نفسيا ليرى مرعى فقيرا ، إلا أنها كانت صدمة له ان رأى مساحات واسعة خالية من الغطاء النباتي عدا شجيرات الاكيشيا في بطون الأدوية . وبالطبع

فلم يجد إلا أعدادا قليلة من البدو في مداميرهم التقليدية . لقد نزحوا جنوبا إلى مناطق البقارة ، وهي مناطق لا يحبها بدو شبه الصحراء لأن بها كثيرا من أمراض الحيوان وإن كانت غنية في مرعاها . كذلك فإن الكبابيش لا يجدون ترحيبا من سكان هذه المناطق وأنهم ـ أي الكبابيش ـ لا يشعرون بأمان لأن هذه الديار ليست ديارهم على الرغم من أن قانون السودان لا يمنعهم الرعي في هذه المناطق لأن المرعى مشاع

بدو السافانا ـ البقارة :

ان حزام السافانا في افريقيا شمالى خط الاستواء ـ مثله مثل حزام شبه الصحراء ـ يمتد من المحيط الأطلسي حتى الهضبة الاثيوبية . وهو أقليم ذو أمطار صيفية تتراوح كميتها بين ٣٠٠مم^{3} الى ٧٠٠مم^{3} ، وهي تهطل في شهور مايو وحتى اكتوبر . وهذه الأمطار رغم ذبذبتها فإنها تكفي للزراعة ، وبخاصة في الأجزاء التي تهطل فيها أمطار أكثر من ٤٠٠مم . ولكن نسبة لفصلية المطر فان السكن المستديم يكون مستحيلا إلا اذا توفر الماء طول العام من موارد طبيعية أو من موارد عملت بها يد الانسان . ونظرا للغزارة النسبية للأمطار فإن حزام السافانا غني بنباتات ـ الاعشاب الطويلة والأشجار المتفرقة . والملاحظ في هذا الحزام ان التربة متنوعة تنوعا شديدا ـ فأجزاء واسعة تغطيها الرمال إما في شكل تلال رملية أو رمال منبسطة ـ ويعرف اقليم الرمال في السودان بإقليم القوز . كما يوجد هنالك التربات الطينية المختلفة ـ منها المتشقق (تربه القطن) وغير المتشقق . ولاختلاف التربه أهمية من نواح متعددة : فالنباتات الطبيعية وكـذلك المحاصيل المزروعة تختلف باختلاف التربة . كذلك فان المعروف ان نباتات المناطق الرملية (كذلك المياه) تفتقر إلى كثير من الأملاح اللازمة للحيوان . بالاضافة إلى هذا فإن المناطق الطينية ذات الأمطار فوق ٥٥٠مم^{3} مع الحرارة المرتفعة تكون بيئة صالحة جدا لتوالد كثير من الذباب القارص وبعضه ناقل للأمراض .

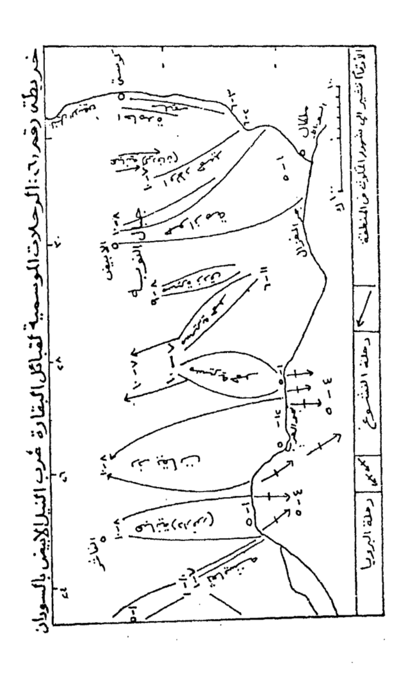
أن معظم سكان حزام السافانا تحت الدراسة ينقسمون ألى زراع أو رعاة ، وقد يجمع بعضهم بين النشاطين . وغالبية الرعاة هم بدو ، يربون الأبقار وكثير من الأغنام وقليل من الماعز ولكن ليس للابل أي أهمية ، غير أن بعض الأسر قد تستعملها للنقل . وتحركات البدو الرعاة مرتبطة بثلاثة عوامل :ـ

(أ) فصلية المطر : مما يعني أنهم في موسم الجفاف لابد ان يتواجدوا بالقرب من مصدر دائم للمياه .

(ب) ظهور الذباب القارص والناقل للأمراض في المناطق الطينية في موسم الأمطار مما يتطلب نزوح البدو وحيواناتهم من تلك المناطق .

(ج) قلة الأملاح اللازمة للحيوان في مراعي المناطق الرملية .

إن أعدادا كبيرة من البدو الرعاة تتواجد في كل إقليم السافانا تحت الدراسة . ولعل من أهم قبائل البدو الرعاة في غرب افريقيا قبيلة الفولاني والتي درسها دريك ج . استننق في كتابه Savannah Nomads . ولكن مما لاشك فيه أن قبائل البقارة في السودان هم خير من يمثل البدو الرعاية في اقليم السافانا وذلك لأنهم يكونون نسبة كبيرة من مجموع سكان أقاليمهم ، وأنهم يرحلون إلى مسافات طويلة مما يجعلهم يعيشون حياة بدوية أصيلة .


خريطة رقم (٦): الرحلات الموسمية لقبائل البقارة غرب النيل الأبيض بالسودان
رحلة البرويا
رحلة النشوغ
الأرقام تشير إلى شهور المكوث في المنطقة

الحياة البدوية عند البقارة في السودان :

يعيش البقارة الرعاة على طول حزام السافانا الواقع بالتقريب بين خطي عرض ٩° شمالا و١٢° شمالا . ويمكن أن نأخذ حدودهم الجنوبية على أنها المنطقة الواقعة على بحر العرب / بحر الغزال وشمال نهر السوبا ، ينتقلون شمالا حتى خط عرض مدينتي الفاشر وكوستي . وهذه منطقة تتراوح أمطارها بين ٤٠٠مم^{3} و ٧٠٠مم^{3} وهي أمطار صيفية . ويلعب اختلاف التربة دورا رئيسيا في نمو البداوة . ومن ناحية التربة يمكن تقسيم هذا الحزام الى قسمين رئيسين . غرب وشرق النيل الأبيض . فالمنطقة الأولى ـ غرب النيل الأبيض ـ تتكون من منطقة طينية وهي التي تقع حول بحر العرب / بحر الغزال وتمتد شمالا إلى أكثر من ١٠٠ كيلو متر ، ومن منطقة رمال ثابتة (قوز) . وتتفاوت نسبة المناطق التي يغطيها الطين وتلك التي تغطيها الرمال . ففي المنطقة التي تقع جنوب الأبيض توجد جبال (تلال) النوبة ، وهي جبال متفرقة يفصل بينها سهول طينية واسعة ، وبذا تقل نسبة المناطق الرملية . ونلاحظ ان اختلاف التربة في هذا الاقليم ـ غرب النيل الأبيض ـ يجعل هناك تنوعا في المراعي ، ولذا فهو أقليم محبب الى البدو . أما اقليم شرق النيل الأبيض فهو إقليم طيني في مجمله ، ويوجد به بعض البقارة ، ولكنه إقليم قليل الأهمية بالنسبة للاقليم الأول . غير أن اقليم الطين هذا قد جذب أنواعا من الزراعة المطرية والمروية حتى أصبح قلب السودان الزراعي . ولذا فقد أصبح أقل أهمية للرعاة عما كان في السابق .

يسكن إقليم البقارة خليط من القبائل ذات الأصول العربية والقبائل الزنجية . والملاحظ أن القبائل العربية هي التي تمارس البداوة الرعوية على الرغم من أن كثيرا من أفرادها قد استقروا . ومن ناحية أخرى فإن القبائل الزنجية هي المستقرة أصلا ، ولكنها بدأت تربي كثيرا من الماشية وبخاصة الأغنام والماعز ، وهذه الحيوانات ترعى بالقرب من القرى . ولكن زاد عدد الماشية عند بعض الأسر فأخذت ترسلها مع البدو الرعاة مقابل جعل من انتاجها ، غير انه في بعض الأحوال رأى بعض ملاكي الماشية أنه من الأصلح لهم أن يتحولوا الى بدو رعاة ، وقد كان أن اندمجوا مع القبائل البدوية وإصبحوا جزءا منها يتمتعون بنفس الحقوق والواجبات .

تنتمي كل قبائل البقارة البدوية في السودان إلى المجموعة الجهينية ، ولكل دارها التي عاشت بها زمنا طويلا ، ويمكن ان نعدد هذه القبائل ابتداء من اقصى غرب حزام السافانا بالسودان حتى أقصى شرقه كالآتي :

(١) التعايشه
(٢) الهبانية (دارفور)
(٣) الرزيقات
(٤) المسيرية الحمر
(٥) المسيرية الزرق
(٦) الحوازمه
(٧) اولاد حميد
(٨) هبانيه (كردفان)

(٩) أحامده
(١٠) سليم

وهذه كلها قبائل تسكن غرب النيل الأبيض . اما قبائل شرق النيل الابيض فهي

(١) رفاعه الهوى
(٢) كنانه
(٣) دار محارب

وتسكن بين هذه القبائل البدوية قبائل زنجية مستقرة ـ مثل القمر والبرقد والمساليت والنوبة والأنقسنا . ومما يذكر أنه قد حدث اختلاط كبير بين القبائل العربية والزنجية ، فالحوازمه والمسيرية الزرق على سبيل المثال قد اختلطت اختلاطا كبيرا بقبائل النوبة .

من المعتقد أن قبائل البقارة التي تقطن غرب النيل الأبيض تشارك بأكثر من ٧٠٪ من الأبقار التي تدخل التجارة الداخلية والخارجية للسودان ، وإن بين ثلاثة إلى أربعة ملايين رأس من الأبقار تمتلكها قبيلتان فقط هما قبيلتا الرزيقات والمسيرية الحمر . لقد درس أيان كونسون قبيلة الحمر دراسة مستوفاة . غير أن الكاتب يرى أن تدرس الحياة البدوية الرعوية لقبيلة الرزيقات في هذا البحث . ليس فقط لأن المنشور عنها قليل ، ولا لأن الكاتب قد عاش بين هذه القبيلة على فترات (عاش ايضا بين الحمر) ولكن ـ أيضا ـ لأن هناك عوامل بشرية قد تفاعلت بشكل مذهل لتجعل الرزيقات ينجحون في أن يجمعوا بين الحياة البدوية الرعوية وبين الزراعة ـ المعيشي منها والتجاري . ولذا فعندما نتحدث عن استقرار البدو سنجد أن الرزيقات يعطون مثلا جيدا لما يمكن أن يحدث .

تبلغ مساحة ديار الرزيقات حوالي ٣٦,٠٠٠ كيلومترا مربعا . ولكن بالاضافة إلى هذه المساحة فإن الرزيقات يستغلون مناطق أخرى خارج دارهم تبلغ مساحتها حوالي ٢٤٠٠٠ كيلو مترا مربعا . وكان مجموع عدد السكان في الدار عام ١٩٥٦/١٩٥٥ حوالي ١٠٦,٠٠٠ نسمه . منهم حوالي ٨٠,٠٠ من الرزيقات وحوالي ١٤,٠٠٠ من قبيلة المعاليا العربية والتي أستقرت ولكنها تمتلك أعدادا كبيرة من الأبقار . أما باقي السكان فهم من أصول زنجية ، وهم زراع مستقرون . ولاشك أن عدد السكان قد زاد زيادة كبيرة منذ إحصاء عام ١٩٥٦/١٩٥٥ . ولكننا لا نعرف على وجه الدقة كم كانت الزيادة . غير أنه في عام ١٩٧٥ أجرى مسح جوي . ويبن ذلك المسح أن عدد السكان في دار الرزيقات قد بلغ ٣٤٧,٠٠٠ نسمة . ومن نافلة القول أن نذكر أن عددا من الباحثين قد ايدوا وآخرون قد عارضوا زيادة أو نقصانا نتائج ذلك المسح الجوي . كما أن المسح قد بين أن عدد الأبقار في ديار الرزيقات قد بلغ ١,٥٢٦,٥٢٠ رأسا وعدد الأغنام والماعز كان ٩٨,٣٩٤ رأسا وعدد الجمال كان ٦٠٢٤ رأسا .

ان الحياة الاقتصادية والاجتماعية للرزيقات مرتبطة بشكل كبير بأربعة عوامل ، ثلاثة منها طبيعية وقد ذكرت آنفا وهي الأمطار وانتشار الذباب في موسم الأمطار وعدم توفر الأملاح في نباتات المناطق الرملية . أما العامل الرابع فهو عامل بشري أساسه توجهات أحد زعمائهم مما سيأتي ذكره لاحقا .

بعد حوالي ٦ ـ ٨ أسابيع من توقف الأمطار ـ أي في شهري نوفمبر ـ ديسمبر ـ يصل الرزيقات إلى بحر العرب وهو نهر موسمي الجريان ، وفي موسم الجفاف تتقطع مياهه على شكل برك (جمع بركه) . وحتى في الأماكن التي ليس بها برك يمكن حفر آبار سطحية لاستخراج المياه . وجرت العادة ان تضرب كل ٨ ـ ١٠ اسر[٢١] . خيامها متقاربة . وترعى الماشية أو بالقرب من مضارب الخيام ، ولذا يمكن للرعاة أن يبيتوا مع أسرهم . وهذا الجزء من الموسم حبيب الى نفوسهم نظرا لوفرة المرعى والمياه . ولأن الرعاة يلتقون ليس فقط بأفراد أسرهم بل بأفراد الأسر الأخرى ، ومن الجنسين . وفي المساء يسمرون في حلقات الرقص والطبل . وقد كانوا في الماضي يخرجون بالحراب لصيد الفيل والأسود . وبالاضافة للعائد المادي فقد كان صيد الفيل أهم علامات الرجولة وهو المهر الاجتماعي لمن يريد الزواج . ويلعب الشعر الغنائي ـ والذي يقوم بأدائه ونشرة النسوة ـ دورا مهما في اذكاء روح الحماس والشجاعة والكرم عند الرجال . والرجل الذي يذم في شعر الغناء بأنه جبان أو بخيل لا يجد مجالا في مجتمعه وأولى له أن يبحث عن قبيلة أخرى ، أو إلى مدينة لايعرفه فيها أحد . ومع تقدم موسم الجفاف فإن المرعى يقل وتبعد مناطقه عن موارد المياه ويضطر الرعاة إلى الانفصال عن الأسرة أياما وربما أسابيع وعند قرب انتهاء موسم الجفاف فإن الماشية تبلغ مستوى كبيرا من الجهد والتعب والهزال وقد يموت بعضها .

ولذا فانه بمجرد أن يبدأ موسم الأمطار جنوب بحر العرب فإن الرزيقات يقومون برحلة البروبا وهي تماثل الشقارة عند الكبابيش . وهذه الرحلة تحدث في ابريل غالبا . وتقود الرزيقات خارج ديارهم ، أي إلى ديار القبائل النيلية وأهمها الدنكا . ويلاحظ أنه نتيجة للتوتر السياسي في الوقت الحاضر بين الرزيقات (وكذلك القبائل العربية الأخرى) وبين القبائل النيلية فإن الحكومة قد فرضت قيودا على هذه الرحلة .

وفي مايو ويونية تبدأ الأمطار في الهطول شمالى بحر العرب ، وكذلك يبدأ الذباب في الظهور والتوالد في مناطق البحر لأنها طينية وكثيرة الأمطار ودرجة حرارتها مرتفعة . لذا ينزح الرزيقات شمالا هروبا من الذباب ـ وقاصدين أقليم القوز (الرمال) حيث أن الأمطار أقل وأن بيئة الرمال لا تساعد كثيرا على تكاثر الذباب . هذه هي رحلة النشوغ . في مسارهم يصل الرزيقات أولا إلى منطقة التقاء إقليم الطين بإقليم الرمل . وهنا تتناوب وبشكل متكرر المنخفضات الطينية الصغيرة مع القيزان الرملية قليلة الارتفاع . وفي هذه الانماط المتكرة تقع دار الرزيقات ـ وهو الجزء من الأرض الذي تمتلكه القبيلة[٢٢] ولا ينافسها فيه اي من القبائل الأخرى . وهنا يزرع الرزيقات على القيزان الرملية وترعى ماشيتهم في مناطق الطين وقد نجح بدو الرزيقات في الزراعة هنا لسهولة الزراعة على الرمل ولأن كمية الأمطار كبيرة وللأمن الذى يشعرون به وهم في ديارهم . يمكث بدو الرزيقات حوالى ١٥ ـ ٢١ يوما يزرعون فيها ويبيعون بعض مواشيهم ، ولكنهم يضطرون لمواصلة رحلتهم شمالا لأن الذباب يتوالد أيضا في المنخفضات الطينية . وتأخذهم هذه الرحلة إلى خطي عرض ٣٠ ـ ١٢° شمالا تقريبا ، ويكون ذلك حوالى شهر سبتمبر . انهم يرعون ماشيتهم في أقليم القوز وتشرب ماشيتهم من المياه المتجمعة في المنخفضات الصغيرة . ولكن نذكر أن القوز قليل الأملاح ولذا فإن مرعاه ومياهه (مسيخه) أي عديمة الأملاح .

---

(٢١) يطلقون على مثل هذا « التجمع خسم بيت » وغالبا ولكن ليس ضروريا ـ ترتبط هذه الأسر بصلة القربى أو الرحم .

(٢٢) تؤول الملكية المشاعة لأرض القبيلة بحق الاستيطان بها مدة طويلة . وقد يحدث ذلك أما بحق الاستيطان السلمى مدة طويلة وبحق الفتح والاستيطان مدة طويلة أو بمقتضى مرسوم من سلاطين الممالك القديمة ـ دارفور أوسنار ـ ويعني ذلك الاستيطان لمدة طويلة أيضا .

بعد أن ينتهي موسم الأمطار بقليل ـ أي في شهري أكتوبر ـ نوفمبر ـ يبدأ الرزيقات في العودة جنوبا وذلك لأن مياه منطقة القوز تجف بسرعة ، وتكون الماشية متحرقة لرعي أعشاب مالحة . وأثناء هذه الرحلة يتوقف بدو الرزيقات لأسبوعين أو ثلاثة في الديار حيث يحصدون زراعتهم ويبيعون بعض مواشيهم في الأسواق الرئيسية وهي نيالا والضعين وابو جابرة وابو مطارق والفردوس . وقد ينتهز البدو فرصة تواجدهم بين أهلهم المستقرين فتقام ليالي أفراح من زواج وختان و خلافهما . ثم يخزنون ما يريدون خزنه من الدخن والذرة ثم يواصلون رحلتهم إلى بحر العرب حيث يصلون في شهري ديسمبر و يناير .

مستقبل الحياة البدوية الرعوية

تعاني الحياة البدوية الرعوية من تدهور مستمر ، وذلك في كل الأقطار التي يوجد بها بدو . والأسباب لذلك التدهور كثيرة ومتنوعة . فبدو الصحراء قد فقدوا تجارة القوافل التي كانت تدر عليهم أرباحا طائلة . واستتباب الأمن قد حرمهم من السلب والنهب والغزو ، وازدياد الرقعة المزروعة ونوبات الجفاف المتكررة قد افقدت كثيرا من البدو أجزاء مهمة من مراعيهم . وفوق ذلك فإن وسائل المواصلات الحديثة والتعليم ـ على قلته ـ قد فتحتا مناطق البدو لرياح التغير . وبداوة اليوم تتجاذبها مدرستان : الأولى تطالب باتخاذ الخطوات العملية لانهاء البداوة الرعوية . أما المدرسة الثانية فتنادي بالابقاء على حياة البداوة . ولكل من هاتين المدرستين مؤيدون ومعارضون . وفيما يلي نورد و نناقش الآراء المختلفة .

ان مؤيدي الابقاء على الحياة البدوية يقولون أن البداوة هي استجابة حتمية للبيئة الطبيعية من جفاف وهبوط درجة الحرارة وتولد الذباب وقلة الأملاح في التربة الرملية . ولذا فإنهم يرون أن البداوة الرعوية هي الطريقة الوحيدة لاستغلال هذه البيئات الطبيعية ، ولأن لدى البدو المقدرة على الحركة فإنهم يستغلون مناطق واسعة داخل وخارج ديارهم وما كان في استطاعة غيرهم أن يفعل ذلك . ونتيجة لأنهم يستغلون مناطق واسعة في أقاليم اكوكوجية المختلفة ـ الكبابيش مثلا يستغلون الصحراء وشبه الصحراء والسافانا الفقيرة ويربون أعدادا كبيرة من الماشية . وبذا فان البدو يساهمون في الدخل القومي ويمدون أقطارهم بما تحتاج اليه من لحوم للاستهلاك المحلي والتصدير . وكثيرا ما يضرب المثل بالسودان حيث أن البدو يساهمون بما لا يقل عن ٨٪ من الدخل القومي ، وأنهم ينتجون ما لا يقل عن ٨٥٪ من جملة اللحوم المستهلكة محليا والتي تصدر . ولقد ذكر كابوت ري ان دخل الأسرة البدوية الرعوية في الجزائر أعلى من دخل الأسرة المستقرة والتي تعيش في نفس البيئة .

ثم بعد ذلك أن الرعي البدوي يتميز بأنه دوري Rolational ولذا فإن المرعى لا يتدهور (كابوت ري ١٩٦٠ ، بريموند ١٩٦٠ ، طلال أسد ١٩٦٤ ، طلال أسد وكنسون وهل ١٩٦٥ ، عبدالغفار محمد أحمد ١٩٧٢ ، صالح العريفي ١٩٧٤ ، منشنق ١٩٧٧ . . . الخ) . ويقول أعضاء هذه المدرسة ـ أيضا ـ أن البدو ومنذ قديم الزمان وإلى يومنا هذا يفضلون هذه الحياة وقد يضرب أنصار هذه المدرسة ببعض أبيات الشعر والتي ذكرت بعض أبياتها سابقا ولكن لا بأس أن نذكرها مرة أخرى للتأكيد :

لبيت تخفق الأرياح فيه أحب إليّ من قصر منيف
ولبس عباءة وتقر عيني أحب إليّ من لبس الشفوف
وكلب ينبح الطراق دوني أحب إليّ من قط ألوف
وأكل كسيرة في كسر بيتي أحب إليّ من أكل الرغيف

وكذلك بما أورده المسعودي عن فضائل البداوة من أن اخلاق البدو هي .. العز والشرف والمكارم وقرى الضيف . . . وإن الأبنية والتحويط حصر عن التصرف في الأرض ، ومنع عن التجوال وتقييد للهمم ، وحبس لما في الغرائز من المسابقة الى الشرف . . . . . لذلك فقد تراكمت الاقذار والأدران والعاهات في أهل المدن . . .

أما المنادون بالاسراع في الخلاص من البداوة فتتلخص آراؤ هم في أن البداوة طريقة حياة جافة وغليظة ليس فيها شيء من التحضر (وقد يوردون الحديث الشريف « من بدا فقد جفا » وبعض آراء ابن خلدون) . ولذا فالبداوة في رأيهم لا تتناسب مع حياة القرن العشرين ، وأنها لا تمكن البدو من الافادة من التعليم ولا من الخدمات الصحية والخدمات الأخرى . كما أن البدو لا يساهمون في الحياة الاقتصادية ، وأنهم يربون الماشية للفخر ولذا فهم لا يبيعونها إلا للضرورة . ولذا فالحيوانات تتكاثر وتتسبب في تدهور المرعى . ولقد ناقش كاتب هذه المقالة أراء المدرستين في رسالته للدكتوراة وفي بعض مقالاته المثبتة في قائمة المراجع . وتتلخص هذه الآراء في الآتي :

أولا : هناك اتفاق على أن البداوة هي نشاط اقتصادي يستغل الموارد وفي نفس الوقت هي طريقة حياة ، ولا نستطيع أن نفصل الناحية الاقتصادية عن الناحية الاجتماعية . ولذا فإن أي تغير أساسي في جانب واحد لابد أن يقود إلى تأثير في الجانب الآخر . كذلك إن مهمة المخططين هي زيادة الموارد وحسن استغلالها وليس العكس .

ثانيا : إن الذين ينادون بالابقاء على البداوة الرعوية ينظرون للموارد على أنها موارد طبيعية ، وحسب علم الباحث لم يلق موضوع الموارد البشرية العناية اللازمة . وما أثير عن استغلال المواد الطبيعية فيه الصحيح وفيه غير ذلك . إن البدو الرعاة بلا شك يستغلون موارد هامشية أو موارد بها بعض المشاكل التي تجعل استغلالها صعبا . فالمناطق الصحراوية ـ مثل مناطق النشوغ والجزو التي يستغلها الكبابيش يصعب على غير البدو استغلالها لأنها مناطق عديمة الماء في فصل الجفاف الطويل ، وكذلك الحال بالنسبة لبدو الصحراء والاستبس وإلى حد ما بدو السافانا . غير أن الباحث لا يقر ان البداوة الرعوية هي الطريقة الوحيدة لاستغلال هذه الموارد . والاختلاف هو في كلمة (الوحيدة) . ولو وافقنا على كلمة (وحيدة) فإننا إذا نؤمن بالحتمية البيئية المطلقة . ولقد بينا في بداية هذا البحث ان هناك مجموعات حلت موضوع شح أو عدم توفر الماء في فصل من فصول السنة عن طريق خزن الماء في شجر التبلدي وفي الحفائر ، فمثل هذه المجموعات استقرت وتركت البداوة . كما أن القبائل النيلية حلت موضوع توالد الذباب في المناطق الطينية بتربية أنواع من الأبقار لها مقاومة للذباب . وهذه أساليب قديمة استعملها الانسان منذ مئات السنين ولا شك أن إنسان القرن العشرين قد أتى بأساليب مستحدثة كثيرة مكنته من التغلب على كثير من مشاكل البيئة : على سبيل المثال فإن مضخات

المياه ـ المعروفة بـ (الدونكي)(٢٣) في السودان ترفع الماء من أعماق بعيدة في باطن الأرض ـ وبالطبع هذا يتوقف على وجود الماء الباطني أولا . ولم يكن الحصول على الماء بهذه الطريقة ممكنا من قبل . كذلك فان الخلاص من الذباب والقراد قد أصبح من الأمور السهلة باستعمال قاتل الحشرات عن طريق الرش أو باستعمال أحواض التغطيس Dipping Points.

وعلى أي حال فإنه يبدو أن دعاة الابقاء على البداوة يعتقدون أن المنادين بإزالة البداوة يريدون إحلال الزراعة محلها ، ويعتقدون أن هذا خطأ لأن المناطق التي تمارس فيها البداوة لا تصلح للزراعة . وإن زرعها الانسان فان بيئتها الطبيعية ستدهور (منشنق وفؤاد ابراهيم ١٩٧٧) وعلى هذا فإنه في نظرهم إن البداوة الرعوية تصبح الخيار الوحيد الذي لا يقود لتدهور البيئة . ولكننا سنرى أن هناك أكثر من خيار واحد معقول . ولمعرفة إمكان ايجاد خيار آخر نذكر القارىء بأن معنى البداوة الرعوية هو تربية الحيوان والاعتماد عليه وتنقل الحيوان مـع الأسرة طلبـا للماء والمرعى . والسؤال الذي نطرحه هنا هو (هل هناك ضرورة لتنقل كل أفراد الأسرة ؟) وللاجابة على هذا السؤال نقول أن ذلك كان مرغوبا في الماضي عندما كان الأمن غير مستتب ، وعندما كان الرعي يتطلب تواجد كل أفراد الأسرة سويا لممارسة (نشل) الماء من الآبار وعمل الأحواض . أما الآن فإن جزءا كبيرا من الأعمال التي كان يقوم بها أفراد الأسرة قد تناقصت نتيجة لادخال الآلة في توفير الماء للانسان والحيوان ، وأصبح هناك وفرة في الأيدي العاملة . وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لا يُعمل لتغير النظام من بداوة رعوية ـ والتي تتطلب تنقل كل الأسرة ـ إلى نظام النقلة Transhumance . ويعني هذا أن تستقر الأسرة في مكان واحد وأن تترحل الماشية إلى الأقاليم المختلفة تحت رعاية قلة من أفراد الأسرة . ويمكن لهؤلاء الأفراد استعمال وسائل اتصال حديثة كما يمكنهم استعمال الخيل للسيطرة على أعداد كثيرة من حيوانات المرعى ـ على طريقة رعاة البقر في أمريكا . إن هذه الفكرة التي طرحتها ليست فكرة خيالية ولكنها تحليل لما هو واقع الآن وممارس عند بدو السودان وعلى رأسهم سكان مشروع الجزيرة وقبيلة الرزيقات كما سيأتي ذكره لاحقا .

ما هي الفوائد التي تجنى من هذه الفكرة ؟ الفوائد هي :

أولا : استمرار استغلال مناطق مختلفة كما كان هو الحال بالنسبة للبداوة .

ثانيا : استمرار الرعي الدوري .

ثالثا : (أ) الافادة من الخدمات الصحية والتعليمية . أنه تحت ظروف البداوة فإن قطرا فقيرا ومترامي الأطراف مثل السودان لا يستطيع تقديم خدمات لأعداد كبيرة من سكانه المترحلين . هذا بالاضافة إلى أن كثيرا من الأمراض مثل البلهارسيا والنزلات المعوية ـ تنتقل للبدو عن طريق استعمال الماء الملوث الذي يوجد في المنخفضات ويستعمله الانسان والحيوان على حد سواء . لقد أصبح معروفا في الدوائر الطبية في السودان أن الفرد البقاري هو في الواقع خلية نحل متحركة لأمراض كثيرة . صحيح إن البدو الأبالة لا يعانون من الأمراض بنفس درجة البقارة . غير أنهم يعانون

---

(٢٣) كلمة « دونكى » « وجمعها » « دوانكى » هي الترجمة العربية لكلمة حمار وسميت الآلات الرافعة على الآبار العميقة لأن هذا النوع من الآلات يعمل بلا انقطاع مدة طويلة في اليوم .

من كثير من أمراض البيئة على أي حال[٢٤] . ولابد أن نذكر أنه من شأن التعليم أن يفتح آفاقا جديدة لأبناء البدو لتطوير مناطقهم .

(ب) استقرار الأسرة يمكن ـ كما قد مكن الرزيقات بالفعل ـ من استغلال فائض العمالة . ففي مناطق السافانا استوعبت الزراعة والتجارة وبعض الحرف التي يكثر فيها فائض العمالة . أما في مناطق الاستبس وشبه الصحراء فيمكن لفائض العمالة من الدخول في نشاطات مختلفة ـ وليس بالضرورة في الزراعة .

ثالثا : ليس صحيحا أن رعي البدو ـ وهو دوري ـ يمنع تدهور المرعى . أن تدهور المرعى يحدث لعدة أسباب ، منها ازدياد عدد حيوانات المرعى على الطاقة الرعوية . وهذا يقود لتدهور المرعى سواء أكانت الحيوانات مستقرة أم مترحلة . ولقد حدث هذا بالفعل في كل مناطق الرعي البدوي في السودان وشمالي افريقيا . وزيادة الحيوان ترجع إلى التقدم في الطب البيطري وموارد المياه وقلة رغبة البدو في بيع الحيوانات غير المنتجة ولم تصاحب زيادة الماشية زيادة في المرعى نفسه ـ بل لقد حدث تدهور وتناقصت القيمة الغذائية في المرعى . بسبب الرعي الجائر . ولقد عُرف منذ أكثر من ثلاثين عاما أن عدد رؤوس الماشية بالسودان قد فاق حمولة المرعى في كل السودان ماعدا الاقليم الجنوبي (تقرير هارسون) والجدول الاتي يبين الزيادة المضطردة لأعداد الماشية بالسودان لسنوات مختارة حسب توفر المعلومات :

النــــوع	١٩٢٤	١٩٧٠	١٩٧٤	١٩٧٧
أبقــــار	١٥٠٠٠٠٠	١٢١١٥٠٠٠	١٤١٥٣٧٧٠	١٥٦٩٢٠٠٠
أبــــل	٤١٨٠٠٠	٢٦٥٠٠٠٠	٢٦٩٨٤٠٠	٢٨١٣٠٠٠
أغنــــام	١٩٦٦٨٠٠	١١٥٢٦٠٠٠	١٣٣٧٢٧٠٠	١٥٢٤٨٠٠٠
ماعــــز	١٨٤٠٠٠٠	٩١٢٣٠٠٠	١٠٤٩٦٦١٦	١١٥٩٢٠٠٠

المصادر : لأعداد عام ١٩٢٤ أرجع للتقرير السنوي لحاكم عام السودان ١٩٢٥ ، ولبقية السنوات أرجع للعرض الاقتصادي للسودان الصادر من وزارة التخطيط بالخرطوم لسنوات ١٩٧٠ وما بعدها .

ولابد أن ننوه إلى أن الاعتبار الأول عند البدو هو زيادة عددية الحيوانات وليس لهم اهتمام يذكر بنوعية الحيوان . وذلك لأن البدوي يستمد فخره من عدد ماشيته . ولذلك فهو يُبقي ماشيته التي لا تلد أطول مدة ممكنة على المرعى ، وعلى الرغم من حدوث تحولات في عقلية البدوي من عقلية اعاشية الى عقلية تهتم قليلا بالانتاج التجاري ، إلا أن هذا تغير طفيف ـ في عقليته من حيث عدد الحيوانات وليس نوعها مرتبط بالترحال المستمر .

---

(٢٤) يعتقد الباحث أن الأمراض منتشرة بشكل كبير بين البدو في كل قطر وذلك لأن مصادر المياه التي يستعملونها ملوثة . كما أن هناك أمراضا بيئية أخرى منتشرة بين البدو ، على سبيل المثال فقد ذكر مكى الجميل ص ٥٧ « وعلى الرغم من تمتع البدو بالهواء النقي ونور الشمس في البادية . . . . . فان البادية لم تسلم من أمراض خطيرة تصيب المتجولين فيها ، وتعد الأمراض التناسلية كالزهرى ، والسيلان ، من أكثر الأمراض شيوعا بين البدو . . . . حتى أن الأطفال حديثي العهد بالولادة لا يسلمون عادة من هذه الأمراض وكذلك تنتشر أمراض الكلى واليرقان هي الأخرى انتشارا ملموسا فيما بينهم ، ذلك لأن ما يتناولونه من طعام وشراب على قلته وبساطته لا يسلم من الآفات . فالآبار التي يرتوى منها يكثر حولها روث الجمال والأغنام وغيرها ، فاذا ما صب الماء على سطح الأرض المحيطة بالبئر يجرى إليها من جديد حاملا الأوساخ وتظهر نتائج ذلك بتغير لون المادة عادة .

لقد آثار كثير من الباحثين نقطة أن البدو يرغبون في الاستمرار في حياتهم البدوية ولا يريدون أن يغيروها الى الاستقرار . ولقد أشار بعضهم إلى تجارب حدثت في السودان وفي أقطار أخرى . ولعل من أشهر الأمثال التي تضرب في رفض البدو للاستقرار هو مثل ايران عندما حاول الشاه عام ١٩٣٤ ان يفك نظام القبائل عن طريق اسكان اجباري ، ودمر الجنود خيام البدو وفرض عليهم أن يبنوا مساكن في قرى (جيمز هورجن ١٩٧٢) . ولكن لابد أن نذكر أن التجارب الفاشلة كانت دائما لوجود أخطاء في التخطيط والتنفيذ . ففي إيران كانت القرى التي بنيت للبدو بدون ماء ، وكان البدو يعرفون أن الغرض من توطينهم هو السيطرة عليهم وتجنيدهم إجباريا . وفي السودان فشلت مشاريع الاستيطان : في مشروع جريح السرحة (في منطقة الكبابيش) وفي منطقة المجلد (في نطاق البقارة) نتيجة لوجود أخطاء تخطيطية وإدارية ، وكذلك لظن البدو أن الحكومة تريد أن تغيرهم إلى زراع (خوجلي ١٩٨٦) . غير أن هناك كثيرا من الأمثلة الناجحة لاستقرار البدو . تضرب مثلا ببدو الصحراء الغربية المصرية والذين بدأوا يستقرون منذ إنشاء مشاريع الري في عهد محمد علي باشا . وكذلك استقرار شبه البدو بعد قيام مشروع الجزيرة عام ١٩٢٥ ، وكثير من بدو البطانة عند انشاء مشروع خشم القربة عام ١٩٦٤ على الرغم من بعض العثرات في البداية . ولقد قام الباحث بعمل مسح لعينة مكونة من ١٢٤ رب أسرة من الكبابيش عام ١٩٧٧ . ولقد أجاب ١١٢ بإمكانية استقرارهم اذا توفرت المياه والمرعى . والنتيجة العامة هي ان معظم البدو يريدون الاستقرار ـ ولكن عدداً كبيراً منهم يريد أن يحتفظ بماشيته . ومما لا شك فيه أن رغبة البدو في الاستقرار ترجع لعدة أسباب ، أهمها : التغير الذي حدث في القيم نتيجة للتقدم النسبي في وسائل النقل والاتصال وفي انتشار التعليم . في الماضي كان البدو يفتخرون بعدد رؤوس الماشية التي يمتلكونها ـ وكلما زادت الماشية كلما أصبح في وسع البدوي أن يكرم الضيوف ويفتخر بذلك وتتغنى النساء بذلك الكرم . ولقد اختلطت الأمور في كثير من الأحيان فأصبح الثراء عن طريق امتلاك الماشية في حد ذاته مدعاة للفخر . وحدث بعض التغيير في هذه الأنماط ، فبعض أفراد من البدو يعملون في تجارة الماشية أولا ثم بالتجارة العامة ، ثم امتلاك بعض وسائل النقل . وهذه النشاطات لم تنقص من كرم مَن استقر بل ربما تكون قد زادت كرم بعضهم . وما يقال عن الكرم يمكن أن يقال في المحافظة على الشرف اذ أن التجوال المستمر لجميع أفراد الأسرة ـ رجالا ونساء ـ وراء الماشية في البريه يعرض الشرف للضياع والدليل على ذلك هو انتشار الأمراض الجنسية لدى كثير من المجتمعات البدوية ، ولقد أصبح معروفا لكثير من المتمسكين بدينهم من البدو ان في الاستقرار محافظة على الشرف أكثر مما في البداوة . كذلك فقد رأى كثير من البدو ان ابناء المستقرين يملكون السلطة . والسلطة في نظر البدو شيء مهم جدا وقيمة أساسية . ولقد رأوا أن أساس هذه السلطة هو التعليم الذي يمكنهم من أن يصبحوا أطباء أو اداريين أو قضاة أو ضباطا في الشرطة أو الجيش أو نوابا بالبرلمان . فلماذا لا يرسلون أبناءهم إلى المدارس مثل أبناء المستقرين ؟ لقد فعل ذلك شيوخ البدو ابتداء ، ثم تبعهم الآخرون . وأصبح العاملون من أبناء البدو في هذه المراكز وغيرهم مصدر فخر لأسرهم . وهكذا بدأت القيم القديمة تتغير ويحل محلها قيم جديدة ، وبالتالي بدأت الحياة البدوية الرعوية في التراجع .

طرق أحداث تغير في الحياة البدوية

كل الدول التي بها بدو رعاة تشجع تغير نمط حياتهم الى حياة مستقرة ، يحدوهم في ذلك عوامل مختلفة . بعضها مرتبط بأهمية تقديم الخدمات الاجتماعية وبعضها مرتبط بفكرة الاستغلال الأمثل للموارد الطبيعية والبشرية (وهذان

هما أساس هذا البحث) ، وبعضها مرتبط بقيم حضرية قد تكون بها بعض الغموض . ولقد اتخذت الدول عدة طرق للوصول الى استقرار البدو . ويمكن تصنيف هذه الطرق الى طريقتين رئيستين :

(أ) الطريقة المباشرة .

(ب) الطريقة غير المباشرة .

ففي الطريقة المباشرة تنشىء الدولة مشاريع الغرض المباشر منها أن يستقر البدو . وقد يطلب من البدو الاستقرار بالحسنى . وقد يكرهون على الاستقرار كما حاولت ايران ان تفعل ١٩٣٤ . وغالبا ما تفشل هذه الطريقة لأن البدو كثيرو الشك في ثبات الحكومات وبخاصة اذا ارتبط موضوع الاستقرار بالاكراه وكذلك إذا فرضت عليهم الزراعة وترك الحيوان . ويجب أن لا نلوم البدو إذا رفضوا ترك رعاية الحيوان وذلك لأن الزراعة في المناطق الهامشية تتعرض لذبذبات الأسعار والانتاج . ولذا فإن الزراع المستقرين والبدو على حد سواء يرون في الحيوان بعض الضمانات . ثم بعد ذلك تكون الطريقة المباشرة باهظة التكاليف . أما الطريقة غير المباشرة فترتكز على انشاء مشاريع ذات أهداف مختلفة ـ قد يكون استقرار البدو واحداً منها ، وقد لا يتعرض المخططون لاستقرار البدو ولكن البدو يستفيدون من تلك المشاريع ويستقرون . ربما كان خير مثلين لذلك هما :

(أ) المشاريع الزراعية التي انشأها محمد علي باشا في الجانب الغربي من دلتا نهر النيل وأدت إلى استقرار أعداد كبيرة من بدو مصر . والمثل الثاني هو مشروع الجزيرة الذي انشىء عام ١٩٢٥ وأدى بدوره إلى استقرار معظم أشباه البدو في منطقة الجزيرة . ومن الملاحظ أن هؤلاء الزراع المستقرين في مشروع الجزيرة يمتلكون أعدادا كبيرة من الماشية ترعى خارج المشروع ، وقد تأتي إلى المشروع في شهر ابريل بعد انتهاء جمع القطن حتى تقتات على فضلات المحصول .

والمشاريع قد لا تكون زراعية مباشرة ، بل قد تكون خَدَمِية ، وقد لا يكون المقصود بها الاستقرار . ولعل ما حدث لقبيلة الرزيقات بالسودان يصلح مثلا جيدا لذلك .

عودة الى قبيلة الرزيقات :

لقد وصف المستر لامبن (لامبن ، ١٩٣٣) مدير مديرية دارفور الرزيقات عام ١٩٣٣ بقوله « أنهم لا يزرعون إلا نادرا جدا . أنهم يبذرون محصولا ضئيلا عندما يأتون من بحر العرب في بداية موسم الأمطار ويتركونه في حراسة النساء المسنات بينما يسير معظم أفراد القبيلة شمالا مع الماشية »[٢٥]. غير أنه في الوقت الحاضر نجد أن أكثر من نصف القبيلة مستقر ولهم أربع عشرة قرية كبيرة ، ويزرعون المحاصيل الاعاشية وهي الدخن والذرة ، والمحاصيل النقدية وعلى رأسها الفول السوداني حتى أصبحت دار الرزيقات من كبريات المناطق في إنتاج الفول السوداني . وفوق ذلك فإن الرزيقات من أكبر ـ إن لم تكن أكبر ـ قبيلة مالكة للثروة الحيوانية في السودان ، إذ تمتلك أكثر من مليون ونصف رأس من الأبقار . فماذا حدث ؟

---

(٢٥) ترجمة النص من عمل الباحث .

لقد حدثت تغيرات كثيرة على مدى أربعين سنة الماضية وكان كل تغير يقود إلى تغير آخر ، أول تغير حدث كان أثناء الحرب العالمية الثانية حينما حدث نقص في الحبوب الغذائية وكانت القبيلة تشتري هذه الحبوب من الزراع المستقرين . عندئذ فرض ناظر (شيخ) القبيلة (الشيخ موسى مَادِبّو) وكان رجلا مهابا مسموع الكلمة ـ على أفراد قبيلته الزراعة حتى لا يعتمدوا في غذائهم على القبائل الأخرى(٢٦)، ثم في وقت لاحق قررت الدولة فتح موارد مياه جديدة (عمل حفائر وحفر آبار عميقة) في الأماكن التي بها مرعى ولكن ليس بها موارد مياه . وكان الهدف من ذلك هو الافادة من تلك المراعي وتطويل مدة التجوال خارج منطقة بحر العرب والتي كانت تعاني من تدهور في المرعى . ولم يكن هدف تطوير موارد المياه استقرار البدو . لقد عبر عن هذه الأهداف بجلاء مسؤ ولو هيئة توفير المياه الريفية ـ جفرسون عام ١٩٥٦ ومحمد كامل شوقي عام ١٩٦٨ . وكان الأخير مديرا لتلك الهيئة . ونتيجة لتوفير المياه في بعض المناطق بدأ بعض البدو في المكوث مدة طويلة حول موارد المياه دون أن يستقروا ولكنهم زادوا من زراعة الحبوب الغذائية . ثم حدث التغير الكبير عندما بُنِيَ خط سكة حديد نيالا عام ١٩٦٠ ، ومر ذلك الخط بمنطقة الرزيقات(٢٧). وعندئذ بدأ بعض البدو في زراعة بعض المحاصيل النقدية وأهمها الفول السوداني . غير أنهم وجدوا أن زراعة المحاصيل النقدية تتطلب أن لا يستعجلوا الرحيل بعد الحصاد كما هو الحال بالنسبة للمحاصيل الغذائية . وذلك لأن المحاصيل النقدية تتطلب أخذها الى السوق وتَحَيُّن فرص ارتفاع الأسعار . ومن هنا نشأت فكرة أن تنشطر الأسرة إلى نصفين ، نصف يواصل السير إلى بحر العرب بعد الحصاد والنصف الآخر يمكث فترة أطول بالقرب من السوق . وتدريجيا استقر هذا الجزء . وزاد من هذا الاتجاه فتح موارد مياه أكثر وفتح مراكز الخدمات ـ التعليم والصحة والأسواق ، ولقد جذبت هذه الخدمات كثيرا من النساء والأطفال إلى جانب الرجال الذين كانوا يعملون بالزراعة . ونحن نجد الآن أن اقتصاد الأسرة الواحدة من أسر الرزيقات مختلط ـ بدوي/ زراعي ، والزراعة بها زراعة إعاشية وأخرى نقدية ، والدخل من هذا الاقتصاد يرجع للاسرة مجتمعة ، اذ أنها أسرة ممتدة . والقرية في منطقة الرزيقات قرية مكتملة ، بها موارد المياه والأسواق التجارية (ماشية وحبوب وأشياء عامة) وبها المدارس والمراكز الصحية . وأصبحت الضِعِين ـ وقد كانت حتى بداية الخمسينات منطقة ضرب خيام في فترة الأمطار ـ مدينة عامرة كان عدد سكانها عام ١٩٧٣ حوالي ٢٦,٠٠٠ نسمة ، وبها سوقان رئيسيان على مستوى السودان ـ الأول للمحاصيل والثاني للمواشي . ومعظم الذين يشتغلون بالتجارة بها من أبناء القبيلة ، كما أن بها مصانع لتقشير الفول السوداني يمتلكها بعض أفراد القبيلة .

مما سبق نلاحظ أن الاستقرار الذي حدث قد جاء نتيجة تضافر عدد من العوامل والتي عملت ببطء في إحداث هذا التغير ، ولم يكلف هذا التغير الدولة أي مصروفات تذكر . وذلك لأن الخدمات التي قُدمت كان من المفروض أن تقدم للمواطنين سواء أكانوا بدوا أم مستقرين . ولم يطلب أحد من البدو أن يستقروا ، ولكن الذي حدث هو أن البدو قد وجدوا أن قبول تلك الخدمات في صالحهم ولذا فقد أقبلوا عليها ، ولقد أحدث ذلك القبول التغير الذي حصل للبدو . ونلاحظ أيضا أن الرعي لا يزال يمارس ولكن ليس تحت ظروف بداوة مطلقة . لقد تغيرت البداوة إلى نقله Transhumance.

(٢٦) على نقيض من زعماء قبيلة الرزيقات فإن زعماء القبيلة المجاورة لهم ـ المسيرية الحمر ـ قد عارضوا انشغال أفراد قبيلتهم بالزراعة .

(٢٧) من أمثال هذه المعارضة أن ناظر المسيرية الحمر قد عارض مرور خط سكة الحديد بمنطقة القبيلة لأن سكة الحديد في نظره ستأتي بالماء وبالزراعة الى المنطقة .

الخلاصة :

مما لا شك فيه أن الحياة البدوية قد لعبت دورا مهما في تكوين الشخصية العربية سواء أكان ذلك في شمال افريقيا أم في السودان أو في أي قطر عربي آخر . ولا تزال كثير من القيم البدوية في وجدان الكثيرين ممن استقروا منذ عشرات بل مئات السنين . ولا تزال البداوة حية في بعض الدول وتلعب دورا مهما . فلا يزال أكثر من ٦٠٪ من سكان موريتانيا بدوا . ولا يزال البدو يلعبون دورا مهما في اقتصاد السودان . غير أن كل هذا يجب أن لا يصرفنا عن الحقيقة الماثلة وهي ان شمس الحياة البدوية قد مالت نحو المغيب . فنسبة البدو الى مجموع السكان في مصر وليبيا وتونس لم تعد بذات أهمية تذكر ، وهي في الجزائر والمغرب والسودان في تناقص مستمر ، وكذلك الحال في موريتانيا ، وهذا يرجع إلى أن القرن العشرين قد أتى بمتغيرات كثيرة . فلم يعد البدو يعيشون بمعزل عن المجتمعات التي تحيط بهم . لا تستطيع الدولة الحديثة أن تتجاهل وجود أي قطاع سكاني من قطاعاتها . وفي عالم يشكو الجوع والفقر فلابد أن تستغل كل الموارد المتاحة ـ البشرية والطبيعية . ولكن هذا يجب أن لا يدفعنا الى أن نطلب التغير السريع ، وعندما لا تجده نظن أن البدو أقل ذكاء وان لنا حق الوصاية عليهم فنرغمهم على قبول الاستقرار وممارسة الزراعة . لقد برهن هذا الأسلوب على عدم جدواه . ان الطريقة المثلى في نظر الباحث هي طريقة تقديم الخدمات المختلفة بطريقة مخططة ومتكاملة على أساس أن البدو مواطنون لهم حقوق في تلك الخدمات التعليمية والصحية ..... الخ ، عندئذ إذا رأى البدو ـ وهم بشر لهم عقول ـ أن الخدمات في صالحهم سيقبلون عليها . واذا أقبلوا عليها فهي بلا شك ستحدث تغيرا اجتماعيا واقتصاديا . وفي ذلك الوقت سيتأقلم البدو تلقائيا وسيقبلون على حياة جديدة ـ كما فعلت قبيلة الرزيقات . وقد يكون التغير بطيئا . ولا مجال للاسراع بخطى التغير الا بالتخطيط المتكامل وزيادة الخدمات .

***

المراجع العربية

(١) ابن خلدون (عبدالرحمن) : مقدمة ابن خلدون ـ دار الكتاب العربي الطبعة الخامسة . بيروت .

(٢) أبن منظور : لسان العرب ، الأجزاء ١ و ٤ و ٦ ، دار المعارف (بدون تاريخ) .

(٣) الاطلسي الوطني للجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ـ طرابلس ـ ليبيا .

(٤) السيد خالد المطرى : دراسات في سكان العالم الاسلامي ـ لجنة البحث العلمي ـ جامعة الملك عبدالعزيز . جدة ١٩٨٤ .

(٥) المسعودى ـ مروج الذهب ـ دار التحرير للطبع والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧ .

(٦) أويجين قرت : مشكلة البدو الرحل في العصر الحالي بالشرق . . في ايوجين قرت (تحقيق) ـ فؤاد ابراهيم ومحمد الحجيري (تحرير وترجمة) : ـ دراسات جغرافية المانية حول الشرق الأوسط ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٣ .

(٧) جميز هودجن : « العرب الرحل في ايران » مجلة العربي ، العدد ١٦٧ ، اكتوبر ١٩٧٢ .

(٨) خوجلى ـ مصطفى محمد : . . الأسس الاقتصادية لاستقرار البدو . . المجلة الجغرافية العربية ، ١٩٧٧ .

(٩) صلاح الفوال : دراسة علم الاجتماع البدوى ـ مكتبة غريب ـ ١٩٨٣ .

(١٠) حياة جديدة للطوارق : استطلاع العدد مجلة العربي ـ العدد ٢١٨ يناير ١٩٧٧ .

(١١) عمر الفاروق السيد رجب ، دراسات في جغرافية المملكة العربية السعودية ، دار الشروق ، جدة ١٩٧٨ .

(١٢) محمد عوض محمد : الشعوب والسلالات الأفريقية ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة .

(١٣) مكى الجميل : البداوة والبدو في البلاد العربية ـ مركز تنمية المجتمع في العالم العربي ـ سرس الليان ـ ١٩٦٢ .

(١٤) منشنق ـ هـ : . . الحدود الطبيعية والمخاطر الايكولوجية الناجمة عن استغلال التربة ومصادرها . . ـ ايوجين فيرت (تحقيق) ـ فؤاد ابراهيم ومحمد الحجيري (تحرير وترجمة) دراسات جغرافية المانية حول الشرق الأوسط ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٣ .

(١٥) فؤاد ابراهيم : . . الأسباب الجغرافية البشرية للتعمر في الاستبس التونسية الوسطى . . في أيوجين فيرت (تحقيق) فؤاد ابراهيم وآخرون (تحرير وترجمة) ـ دراسات جغرافية المانية حول الشرق الأوسط ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ١٩٨٣ .

(١٦) واقنر ، ٠ . ج ـ . . شكل الاستيطان في جنوب شرق الجزائر (نيميمسا) . . في أيوجين فيرت ، (تحقيق) ـ فؤاد ابراهيم ومحمد الحجيري (تحرير وترجمة) ـ دراسات جغرافية المانية حول الشرق الأوسط ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٣ .
(١٧) يسرى الجوهرى : جغرافية المغرب العربي ـ منشأة المعارف ـ الاسكندرية ١٩٨١ .

مراجع باللغة الانجليزية :

(1) **Abdel Ghaffar Mohammed Ahmed**, Shyakhas and Followers: Political Struggle in the Rufa'a el Hoi Nazirate in Sudan, **University of Bergen, 1972**
(2) **Ahmed Mohamed Ali, "Meroetic Settlement of the Butana," in BCKO and Trimghams (eds.)**, Man, Settlement and Urbanism, London, 1972.
(3) **Arifi, S.A., "A New Approch to Planning and Development for Pastoral Nomads**, Philosophical Society of the Sudan, **1977**
(4) **Asad, T. "The Seasonal Movements of the Kababish Arab of Northern Kordofa,"** Sudan Notes and Records, **1964.**
(5) **Asad, T., Cunnison, T., and Hill, L.G., "Settlement of Nomads: A Critique of Present Plans" Philosophical Society ot the Sudan**, Agricultural Development in the Sudan, **1965.**
(6) **Asad, T.**, The Kababish Arabs, **London, 1970.**
(7) **Bremaud, O., "Grazing Lands, Nomadism and Transhumance in the Saleh"** The Problems of theArid Zone, **UNESCO, 1960.**
(8) **Capot-Ray, R., "The Present State of Nomadism in the Sahara"**, The Problems of the Arid Zone, **UNESCO, 1960.**
(9) **Cunnison, I., "The Social Role of Cattle"**, Sudan Journal of Vet. Science and Animal Husbandry, **March, 1960.**
(10) Encyclopaedia Britanica, **Vol. 16**
(11) **Gudran Dahl and Anders Hjort**, Pastoral Change and the Role of Drought, **Swedish Agency for Research and Cooperation with Developing countries.**
(12) **Hassan, Yusuf Fadl, The Arabs and the Sudan, Khartoum University Press, Khartoum, 1973.**
(13) **Hjrrison, M.N.**, Report on Grazing Survey of the Sudan, **(Commonly known as Harrison Report), Khartoum, 1955. (Manuscript).**
(14) **Jeffeson, J.W.K.**, Hafirs or Development by Surface Water Supplies in the Sudan, **Ministry of Agriculture, Sudan, 1956.**
(15) **Johnson, D.L.**, The Nature of Nomadism **Department of Geography, Research Paper No. 118, The University of Chicago 1969.**
(16) **Khogali, M.M., "Nomads and Their Sedentarization in the Sudan", in Mabbutt, J.A. (ed) Workshop on Arid Lands in the Sudan, United Nations University, Tokyo, 1978.**
(17) **Sedentarization of the Nomadic Tribes in the North and Central Sudan, Ph.D. Dissertation, University of Khartoum, 1980.**
(18) **The Settlement of Nomads", in Gallary, J., andSalzman, Ph. (eds.) The Future of Pastoral People, IDRC (Canada), 1982.**
(19) **An Evaluation of Gireih el Sarha Nomadic Settlement Project" in Geojournal, 1986, (in the press).**
(20) **Krader, L., "The Ecology of the Nomads", in** The International Social Science Journal, **Paris, 1959.**
(21) **Lampen, G.D., "The**
(21) **Lampen, G.D., "The Baggara Tribes of Darfur"** Sudan Notes and Records, **Part II, 1933.**
(22) **Mensching H., and Fouad Ibrahim, "The Problem of Desertification in and Around Arid Lands,"** Applied Science and Development Sept. 1977.
(23) **Mohamed Awad, "Nomadism in the Arab Lands of the Middle East,"** The Problems of the Arid Lands, **UNESCO, 196**
(24) **Payne, W. and Khogali, M.M., "Notes on the Occurance of Gizu in Northern Darfur Province"**, Sudan Notes and Records, **1977.**
(25) **Salzman, Ph. C.**, When Nomads Settle, **Praeger Publishers, New York, 1980.**
(26) **Shawki, M.K.**, The Role of Rural Water in the Economics and Social Development of the Sudan, **Khartoum, 1966.**
(27) **Stenning, D.J.**, Savannah Nomads, **Oxford University Press, 1955.**
(28) **Toynbee, A.**, A Study of History, **Vol. I, London.**

شخصيات وآراء

بوتتشللي

ثروت عكاشة

لم يكن ساندرو بوتتشللي يعني بالجمال السطحي العابر ، ولم يحاول أن يضفي الجاذبية على صوره ، ونادرا ما كان يأخذ نفسه بمراعاة الانضباط وفق ما كان مألوفا من تقاليد في التصوير ، وكذا لم يحرص على أن تبلغ ألوانه غايتها جودة ، ولم يكن موفقا في اختيار أنماطه ، ومع هذا كله جاءت تصاويره تعبيرا صادقا عن أحاسيس حادة تبلغ مبلغها من النفوس تأثيرا . تُرى ماذا تخفي صوره من أسرار قد تدفع الى الإعجاب كما تدفع الى الاستنكار ؟ ولعلنا نعزو هذا السر الغامض الى أنه لم يكن ثمة فنان سبقه أو عاصره أو لحقه أوتي ما أوتي ساندرو من قلة مبالاة بمحاكاة الواقع في سبيل أن يضفي على الصورة ما يجعلها جذابة شائقة . ولقد كانت حياته الأولى في ظل المدرسة الطبيعية في التصوير تحمله على الغلّو في محاكاة الواقع غلواً يكاد ينكر معه ذاته ، كما جنح به تتلمذه على يد فرا فيليبو ليبّي الى تمثّل الجانب الروحي في تصاويره للحياة اليومية ، وكان بما طُبع عليه من إحساس بالدلالات له أثره في التعبير عنها . ولكنه ما إن بلغ نموه ونضجه حتى اطّرح جانبا هذا كله ، ووقف نفسه على إبراز القيم التي تبثّ الحياة في الصورة . وهؤلاء الذين لا يعنون إلا بما تنطوي عليه اللوحة المصورة من محاكاة ، هُم بين مَشْدُوه بأنماط بوتتشللي المكررة غير المألوفة وبلا تنبض به أشكاله من إحساس وبين عازف عنها غير راغب فيها . أما أولئك الذين يملكون مخيّله تنجذب الى القيم اللمسية وحركات الأجسام فهم لاشك يكونون سعداء غاية السعادة حين تقع أعينهم على لوحات بوتتشللي ، الأمر الذي لا يجدون مثله مع أي فنان آخر ، لما تجمع من قوة خارقة تمزج بين القيم اللمسية وبين القيم الحركية . فنحن إذا أمعنا النظر في اللوحة التي تمثل فينوس وقد انبثق عنها البحر هاجت مافينا من مخيّلة لمسية ، إذ نجد الصورة تنبض بحياة متدفقة تكاد تحسها نفوسنا فتنبض هي الأخرى

بتلك الحياة وتسري فيها سريان هزّات الموسيقى ، أو قد تفوق هذا أثرا . فضفائر الإلهة التي تضطرب مع هبّات الريح اضطرابا متّسقا غير مختل تحس فيها مقاومتها للريح حينا ثم ما تلبث أن تسترخي بعده وتفتر ، فتمثّل هذه الحركة ما في الحياة من نبض وسكون حق التمثيل . وتضم اللوحة في مجموعها ما يهيج مخيلتنا اللمسية والحركية ، فكم تستخفّنا هبّات النسيم المنعشة وحركة الموج في اضطرابه التي أبدع في تصويرها بوتتشللي يستهوي بها الألباب .

وقد يكون في موضوعاته مستوحيا الخيال كما نرى في لوحته « الربيع » ، أو مستهلما روحانيته كما نرى في لوحة « تتويج السيدة العذراء » أو « ميلاد المسيح » أو « تقديم المجوس الهدايا للمسيح » ، كما قد نراه مستمليا من نزعة سياسية كما نرى في لوحته « منيرفا تروض القنطور » ، كما قد يكون فيما يرسم رامزا لشيء تكنه نفسه كما نرى في صوره الجدارية من فيلاليمي المحفوظة بمتحف اللوفر ، أو متمثلا جانبا خلقيا كما نرى في لوحة « الافتراء » . وعلى أي حال سواء أكان الموضوع الذي يتناوله تجريديا أم واقعيا فلا يخلو على الحالين من أن يكون لافتا لحسنا اللمسي والحركي . وقد نراه يجنح أحيانا في موضوعاته الى ناحية بعيدة كل البعد عن الخيال الفني ، واذا هو يحيله الى عمل فني رائع مضيفا اليه أغلى ما يملك من قيم لمسية وحركية غير مطرح حتى تلك الأشياء التي تعد من الرمز الهين . وتمثل لوحة « منيرفا بالاس تروض القنطور » (لوحة ١) التي رسمت هي ولوحة « الربيع » لتزيين فيلا مديتشي في رأي برينسون حكمة عصر النهضة وقد هزمت فوضى الماضي ، أو انتصار المعرفة على الجهل في رأي جامبا ، أو رجوع لورنزو مديتشي ظافرا من رحلته الى نابلي بعد أن أعاد السلام الى ربوع ايطاليا في رأي البعض الآخر الذي يستدل على ذلك من وجود الكرات الثلاث الرامزة لرنك أسرة مديتشي وأغصان الزيتون التي توشي ثوب منيرفا فضلا عن إكليل الغار الذي تعتمر به .

ونحن إذا أمعنا النظر في القنطور نجد لأول وهلة أن بوتتشللي لم يدخر جهدا في أن يفرغ عليه مايملك من موهبة فتبدو الخطوط والتجاويف والمحدبات في الجذع والجانبين مثيرة الاثارة كلها لحسنا اللمسي ، وإذا نحن أمامها وكأن أناملنا تتحسس أجزاء جسده كلها . ونرى الوجه يكاد ينبثق عن واقعية تبعث الرضا فينا ، فكل خط من تلك الخطوط المحددة للجبين والأنف والوجنتين له وظيفته السوية . وتبدو الخطوط الحاكية لشعره نابضة بالحياة وكأنها خطوط من نار متأججة ، ثم هي على هذا طيعة لتشكيل المصور . والصورة في مجموعها معبرة عن عشق الفنان لما صور ، ولسان حالها يكاد ينطق بما للفنان عليها من منة وفضل .

وحقا أن بوتتشللي لم يعن كثيرا بالموضوع ولا بالمحاكاة ، فقد كان يملي عن خلجات يلتزمها في التعبير عن القيم اللمسية والحركية ولا يلتفت الى غيرها . فلن نجد في فن بوتتشللي ما هو في مجموعة محاكاة للواقع بل ما فيه هو محاكاة للقيم الجمالية مطرحا جانبا ذاتية الموضوع الذي بين يديه ، فلقد كان يخضع لشاعرية تجاوز به محاكاة الواقع . واذا كان ثمة فن تكونه مثل هذه العناصر الجوهرية فسيكون فنا علاقته بمحاكاة الواقع كعلاقة الموسيقى بالكلام المنغم . وثمة لهذا الفن نظائر بين أيدينا ، هي تلك التي تتمثل في الزخرفة الخطية[١] . واذا صح أن لبوتتشللي في هذا الفن الرفيع نظراء في الصين واليابان وغيرهما من بلاد الشرق فإنا نفقد هؤلاء النظراء في موطنه أوروبا . ولم تكن المحاكاة عند

(١)* Linear Decoration

بوتشللي تزيد عن التأثر بعنوان الموضوع لا محتوياته ، وكان أكثر ما يوفق حين يفصح عن موضوعه بما يدعونه « سمفونية الخطوط » التي تسود جميع العناصر المكونة للوحة ، فتتحول القيم اللمسية الى قيم حركية . ومن أجل هذا كان بوتشللي يحجب الخلفيات حجبا كاملا أو يتخفف منها شيئا من التخفف حتى لا تنجذب العين الى أعماق الصورة وتنطلق لها المتعة في تأمل الإيقاعات الخطيّة ، فخطوط بوتشللي في اشكاله تكاد تحسبها من فرط إيقاعها الغنائي وحساسيتها لمسات فرشاة صينية . وكذلك كانت حاله مع الألوان ، فلقد كان يتجنب أن تجيء مواقعةً للواقع ، ولذا جعلها هي الأخرى خاضعة للتصميم الخطي[٢] حتى تكون بدورها لافتة للخطوط لا الى غيرها . وبهذا كان بوتشللي على رأس الفنانين الذين أنجبتهم أوروبا قدرة على التصميمات الخطية ، وكان من جاء بعده هو وليوناردو وميكلا نجلو مقلّدين لم يتركوا من بعدهم خلفا . فقد كان تجسيم الدلالات المادية والروحية على نحو أسمى مما فعله ليوناردو أمرا يتطلب فنانا أعمق إحساسا بهذه الدلالات من ليوناردو . وكذا كان استنطاق النغمات الموسيقية من التصميمات الخطية على نحو أرفع مما فعله بوتشللي يستلزم هو الآخر فنانا ينطوي على احساس أعمق يجسّد به همسات اللمس والحركة . ويكشف لنا بوتشللي في لوحة « تقديم المجوس الهدايا للمسيح « لوحة ٢ » التي جاءت على غرار لوحات جوتزولي عن أفراد اسرة مديتشي وعن روح المهرجانات الصاخبة بوضوح وجلاء ، وقد أملت هذه اللوحة ما وُهب بوتشللي من أستاذية في فن التكوين . وثمة شخصيتان بارزتان في الصورة لاشك في أن إحداهما تمثل كوزيمو راكعا عند قدمي المسيح الطفل ، والثانية تمثل بوتشللي نفسه واقفا الى أقصى اليمين من أمامية اللوحة . والى المؤرخ فاساري يرجع الفضل في تعريفنا بشخصيتين أخريين راكعتين هما بييترو وجوفاني ولدا كوزيمو . ويبدو أن الفتى الوسيم الذي يتّزر بازار من المخمّل الأسود هو جوليانو الشقيق الأصغر للورنزو العظيم ، كما قد يكون الشاب الواقف في الطرف الأيمن من الصورة متكئا على سيفه هو لورنزو نفسه . وما أضافه بوتشللي من تلوين مُشْرق جذاب جاء غاية في التعمق لا يخلو من انسجام . وتتدرج صبغاته من الزرقة السماويّة الصافية كما تبدو في رداء العذراء الى الأخضر الداكن المحلّى بالتطريز القصبي كما يبدو في حلّة كوزيمو . كذا يتدرج من الأحمر القرمزي الموشّى بالفراء كما يبدو في العباءة التي يتلفّع بها بييترو الراكع الى البرتقالي الزاهي الذي يبدو في عباءة بوتشللي . ولا يفوتنا ما تبدو عليه الأطلال في أقصى اليسار من خلفية اللوحة من لمسة كلاسيكية رومانية . وان كان بوتشللي لم يحظ بشهرة كشهرة جوتزولي أو زميله المعاصر له جيرلانديو في تصويرهما للمواكب والمهرجانات والعروض إلا أنه كان عضوا من أعضاء جماعة « النزعة الانسانية » ذوي الثقافة العالية التي كانت تنطوي تحت لواء لورنزو العظيم راعي الأدباء والشعراء والفلاسفة والفنانين في تلك الحقبة . وكان كثيرا ما يتناول الشاعر بولتزيانو والفيلسوفان مارسيليو فيتشينو وبيكودلّلا ميراندولا في اجتماعاتهم الأساطير الكلاسيكية بالحديث والتعقيب ، جاهدين في أن يوفّقوا بين الفلسفة الوثنية والعقيدة المسيحية . من أجل هذا عكفوا على دراسة « محاورات » أفلاطون « وتاسوعات » أفلوطين ونظرية الموسيقى الاغريقية . وهم الى جانب اهتمامهم بفن التصوير المعاصر لم يغفلوا الرجوع الى الكتب القديمة التي تتحدث عن النحت والتصوير والعمارة ، وكان لهذا الجو الوثني أثره في الكثير من تصاوير بوتشللي . ولعل لوحة « فينوس ومارس »

(٢) * Linear Scheme



لوحة ٢
بوتتشللي تقديم المجوس الهدايا للمسيح
متحف اوفتزي

(لوحة ٣) كانت تعبيرا طريفا عن امتزاج عبقرية الفن المسيحي بعبقرية الفن الوثني الكلاسيكي ، وهي صورة رامزة لقصة حب كانت شائعة حينذاك . وتحكي هذه القصة أن جوليانو ده مديتشي قد أخذ ينازل فارسين وهما ممتطيان جواديهما وحاملان رمحيهما للظفر باعجاب سيمونيتا زوجة ماركو فسبوتشي ابن عم امريكو فسبوتشي الجغرافي الفلورنسي الذي اطلق اسمه على العالم الجديد الذي اكتشفه كولومبوس . وكانت لسيمونيتا الشقراء شهرتها في ذلك العصر بجمالها الفاتن وبما طُبعت عليه من وداعة ورقة ولطف آسر وذكاء وقّاد ، وقد رشحها هذا الى أن تكون عضوا من أعضاء الأكاديمية الأفلاطونية الحديثة ، وإذا جوليانو يغرم بها على حين أخذ لورنزو ينظم فيها شعره ، وكذا تدلّه بها شاعر آخر هو بولتزيانو فوصف جمالها في قصيدة من قصائده ، واذا بوتتشللي يصوّر لها هو الآخر أكثر من صورة خالدة . وان كان كل واحد منهم ينظر اليها نظرة خاصة إلا أنهم جميعا كانوا مجمعين على أنها تمثل « المثل الأعلى الأفلاطوني » وقد امتلأت بها أحاسيسهم ، على غرار ما كان من دانتي لبياتريس وما كان من بترارك للورا . وقد كُتب لجوليانو الفوز في هذه المبارزة وقدّمت له سيمونيتا نوط الفوز .

وعلى الرغم من أن الصورة تضم فيما تضم زمرة صبية من جان الغاب [الساتير] وهم يمرحون ، فهي تتسم بالحزن والأسى لمصرع جوليانو نتيجة مؤامرة دُبّرت ضده بعد سنتين من اليوم نفسه الذي ماتت فيه محبوبته سيمونيتا ، وكان مصرع جوليانو وموت سيمونيتا قبل أن يفرغ بوتتشللي من هذه اللوحة . ولعل في شكل هذه اللوحة الذي يشبه التابوت ما يفسر ما يسود الموقف من كآبة وهمّ ، ويقال إن هذه الصورة قد عُثر عليها في مخدع عرس .

ونرى بوتتشللي هنا يصوّر جوليانو في صورة الإله مارس وقد استلقى مسترخيا بعد أن خاض معركته في سبيل فينوس بوصفها المثل الأعلى للجمال والتي مثّلها الفنان في هذه اللوحة في صورة سيمونيتا .

وما من شك في أن ماتركه بوتتشيللي من أعمال كان اشهرها لوحته التي تصور ربيع (لوحه ٤) Primavera التي تقدم الدليل على صلته الوثيقة بالأوساط الأفلاطونية المحدثة فلقد كانت صورتا الربيع ومولد فينوس من وحي فيلا لورنزو ده بييرو فرنشسكو ده مديتشي ابن عم لور نزو العظيم . وكان فيدتشينو قد نصب نفسه استاذا لهذا الشاب الموسر الواعد . ونجد في احدى رسائله الى تلميذه نصا يصور لنا هذا الفكر الرمزي المرهص بالمنزلة التي ستشغلها فينوس في أذهان الناس طوال الخمسين سنة التالية ، اذ نصح الأستاذ تلميذه بأن : « يضع صورة فينوس دائما نصب عينيه متخذا اياها رمزا للانسانية Humanitas ، فالانسانية التي لا يراها الا حورية فاتنة قد انجبتها الهات السماء وربات الأرض ممن عشقهن كبير الالهة ، روحها وذهنها هما التراحم والمحبة Caritas ، وعيناها هما الكرامة والكرم ، ويداها هما الاغداق والجلال ، وقدماها هما الجمال والاحتشام . . . وهو ما يجمع بين الاعتدال والأمانة والفتنة والروعة فما ابدع هذا الجمال الرقيق » . وحذا بيكو والأمير اندولا حذو فيتشينو فكتب يقول : « وترافق فينوس وصيفات صبايا هن ربات الحسن اللاتي يمكن ترجمة اسمائهن الى لغتنا بالخضرة والبهجة والروعة . وما هؤلاء الربات الثلاث إلا صفات ثلاث يتميز بها الجمال الأمثل » .

تلك هي التراتيل التي انصت المصور الشاب اليها وهي تتردد على السنة الفلاسفة الملتفين حول راعيه .

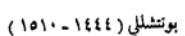
ومع انه من المؤكد انه لم ينفذ الى ابعد من ايحاءاتها الجلية الا انها مست ما كان يجول بخاطره من رؤى للجمال الرهيف استقاها من النقوش البارزة على التوابيت الكلاسيكية ، ومن الرسوم التي اعدها الفنانون المعاصرون للآثار والمنحوتات القديمة والتي تداولتها الأيدي في المراسم والمحارف الفلورنسية . ومن هذه المصادر جميعا انتهى بوتتشيللي الى صياغة رؤيته الشخصية الفريدة للجمال الجسدي وهي ربات الحسن الثلاث في لوحة الربيع التي تسبق لوحة « مولد فينوس » بأعوام عشرة .

ويسترعى انتباهنا أن بوتتشيللي قد اختار أن يبدأ العودة الى العالم الكلاسيكي من خلال « باب الحسن » التي اباح كتاب المسيحية عريها بوصفة رمزا للصدق والاخلاص على حين ارونا عرى فينوس . ونحن لا ندري اي التمثيلات الفنية الكلاسيكية لربات الحسن هي التي وقع عليها بصره الا انه من غير المشكوك فيه انه قد نفذ الى الروح المتأغرقة التي قدمت هذا التكوين الفذ مدركا ان ربات الحسن يشكلن صفا من الراقصات بث فيهن الحركة التي تؤججها ايقاعات الأردية الشفافة . وهكذا عاد الجمال العاري الى الظهور في عصر النهضة على صورته التي ظهر بها في اليونان يستره ويزيده جمالا الرداء الشفاف الندي اللاصق .[٣] وما من شك في أن بوتتشيللي في تشكيله لخطوطه المناسبة المتدفقة قد تأثرت بأشكال المايناديس عابدات باكخوس وكاهناته التي زخرت بها الزخارف المتأغرقة في وضعاتهن التي ترف بالايقاع المتناسق وبأجسادهن التي تتأود بنشوة الوجد وبثيابهن التي تمور بالأطواء الشفافة (لوحة ٥) . ولكي ندرك مدى الوثبة التي خطاها بوتتشيللي يكفي ان نلقي نظرة على صورة لربات الحسن من وجهة نظر العصور الوسطى (لوحة ٦) حيث نرى سيدات ثلاثا فزعات وراء ملاءة تحجبهن طياتها المستوية وقد ظهرت رءوسهن ومنها يبدو انهن لم يكن جد محتشمات . فاذا عدنا الى ربات بوتتشيللي رأينا الأجساد مكشوفة بغير حجاب وان تشكلت في لحن من الجمال السماوي المنطوي في الوقت ذاته على لمسة انسانية هي التي تميز ربات بوتتشيللي عن ربات الحسن الكلاسيكيات . فوجوه ربات الحسن في لوحة بوتتشيللي واقعية بذاتها ، ومن ثم اضاف جمال أجسادهن مزيدا من اثارة العواطف ، فنحن نحس بخلودهن حين نتأمل ما يغشيهن من كمال متناغم بينما نحسن بفنائهن حين نتطلع الى وجوههن الانسانية .

وكل وجه منها يمثل شخصيته على حدة . ولقد أضاف جمال أجسادهن مزيدا من إثارة العواطف ، فنحس حين نتطلع الى أجسادهن وما يغشيها من كمال وجلال أنهن خالدات ، ونحس حين نتطلع الى وجوههن الانسانية أنهن الى فناء .

وهكذا تجمع لوحة الربيع بين فكر العصر الكلاسيكي وفكر العصور الوسطى بعد ان زاوج بوتتشيللي بعبقريته بين مفهومين يستعصي التوفيق بينهما . وكما وضع فلاسفة المذهب الانساني معارفهم الكلاسيكية في اطار من الفكر السكولائي ، كذلك وضع بوتتشيللي رباته اليونانيات الرشاقة في اطار النسجيات المرسمة القوطية . وكما ضحى فلاسفة الأفلاطونية المحدثة بالمنطق المجرد في سبيل تقديم تفسير مرن للرموز ، كذلك لم يحاول بوتتشيللي ان يمثل لنا صلابة الأجسام او ما تشغله من فراغ ولكنه قدم كل شكل جميل مستقلا بذاته مثل من يقدم الجواهر فوق وسادة من المخمل مؤلفا بينها تأليفه بين الرموز بما تتمتع به كل منها منسمات زخرفية جلية . فاذا تلفتنا الى بقية

(٣) Draperie mouillee الثوب الندي اللاصق هو الثوب الذي بلله الماء فلصق بالجسم لينم عما تحته ويبرز تفاصيله (معجم المصطلحات الثقافية ، لكاتب هذه السطور ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، (لونجمان) .



لوحة ٥

بوتشللي « الربيع » تفصيل ربات الحسن الثلاث



لوحة ٦
ربات الحسن الثلاث
القرن ١٢ ـ ١٣

شخوص اللوحة وجدناها غير كلاسيكية الطابع ، ففينوس المحتشمة في ردائها نرى يدها مرفوعة على نحو ما يفعل الملاك جبريل وهو يرفع يده مبشرا العذراء بمولودها ، كما ان الفتاة التي تمثل الربيع في فراره من ملاحقة « ريح الغرب القارسة هو تمثيل للجسد العاري القوطي الطابع . ومع هذا فقد ساوق بوتشيللي بين هذه القوطية والشكل الكلاسيكي لربات الحسن من خلال الايقاع الذي يغمر اللوحة بأكملها . ولعل بوتتشيللي قد فطن الى انه لن يستطيع تكرار وضع الطرز المختلفة جنبا الى جنب فيما سيحاوله بعد ذلك ، ولذا اتجه في لوحته الوثنية الشاعرية العظمى التي رسمها كما ذكرت بعد عشر سنوات نحو تكوين فني أوغل في الكلاسيكية .

وتختلف الر ايات في تفسير هذه اللوحة ، فيذهب البعض الى أن الاله الذي يزفر الهواء بفمه الى يمين الصورة هو زفيروس رب ريح الغرب ، وأن الحورية التي تذروها هذه الريح بين يديه هي كلوريس ، وأن المرأة المغشاة بالزهور هي الربة فلورا ، وهي في حقيقة الأمر سيمونيتا التي قضت نحبها في ابريل ١٩٧٦ في نفس السنة التي بدأ بوتتشللي يرسم فيها هذه اللوحة وان ربات الحسن الثلاث من اليمين الى اليسار هن بولكويتود و (الجمال) (وكاستيتاس (العفة) وفولوبتاس (المتعة) ، وأن الشاب الواقف الى اليسار هو الاله مركوريوس ، أما الشخصيتان اللتان تتوسطان الصورة فهما لفينوس وكيوبيد .

وثمة رأي آخر ينادي به عالم الجماليات جومبرتش وهو ان المرأة الكاسية في وسط الصورة هي « فينوس هيوما نيتاس » ربة الاعتدال والأمانة والفتنة والبهاء على حين يذهب المؤرخ الايطالي روبرتو سالفيني الى ان لوحة

الربيع هي صورة رامزة لمملكة فينوس حيث العالم المثالي الذي تتعانق فيه الغريزة مع الطبيعة من خلال زفيروس الشهواني وفلورا بشارة الربيع ، بينما ترفع الحضارة والثقافة من شأنها من خلال فينوس هيوما نيتاس بمعاونة ربات الحسن ، كما يجسد الاله مركوريوس النصيحة الصادقة .

ويستند البعض الآخر الى ما جاء في كتاب « التقويم » Fasti للشاعر اوفيد من ان زفيروس كان يطارد الحورية كلوريس ، وما كاد يلمسها حتى تساقطت منها الزهور مع انفاسها للتحول الى « فلورا » باقة الربيع ، وأن الثالوث الذي يمثل الجمال (فلورا) ينبثق من اجتماع الطهارة (كلوريس) والعاطفة المحمومة (زفيروس) . واذا أخذنا بالتفسير الأول لهذه اللوحة بدت لنا ربة الحسن كاستيتاس (العفة) على وشك ان يصيبها سهم كيوبيد المعصوب العينين ، وقد توسطت بولكريتود الى اليمين وفولوبتاس الى اليسار ، وهما يقودانها لتلقينها اسرار الحب ، على حين تضبط فينوس ايقاع الرقصة كي تواكب حركاتهن اللحن الموسيقى . اما ميركوريوس الذي يضطلع الى جوار مهامه العديدة بريادة ربات الحسن فيستدبر هذا العالم متجها صوب عالم الآلهة ، وهو يمس السحب التي تغشى موطن الآلهة بعصاه وثمة تفسير اخير لا يستقيم مع المنطق وهو ان المشهد يمثل تحكيم باريس بين الربات فينوس وجونو ومنيرفا ، وأن باريس يمد يده ليقطف برتقالة فسرها فلاسفة النهضة المهتمون بالميثولوجيا بأنها احدى تفاحات هسبيريديس الذهبية[٤] التي يقدمها باريس الى فينوس اعترافا بتفوقها جمالا على الربتين الأخريين .

وفي الحق ان اللوحة تعبر جليا عن عصر النهضة المشغول بكل ما هو حسي ليمكن القول ان بوتتشيللي كان عاشقا للزهور وانه حين يرسم كان يعزف ويرقص ، فخطوط الأرابيسك[٥] المتأودة الرهيفة امام خلفية من الأشجار الوارفة الخضراء ، ووضعات شخوصه الواضحة التحرير بل وحركات أذرعتهن وسيقانهن تنطوي على قيم لحنية راقصة . على حين يتجلى حماسه لحركة احياء الحضارة اليونانية الرومانية في الموضوعات التي اقتبسها عن المؤلفين القدامى . ومن ناحية اخرى يمكن ان نعزو هذه الصورة بالمثل الى فن العصور الوسطى ، ففينوس هيومانيتاس لا نرى فيها نزوات الوثنية وعبثها وعريها وتثني عودها بل على العكس من ذلك تبدو كما تخيلها بوتتشيللي في براءة العذراء وطهرها وانطوائها على نفسها ، وقد توسطت العقد الذي كونته الأشجار الخضراء من ورائها وكأنها مريم البتول تنتصب في كوة باحدى كنائس العصور الوسطى . ولو زود الفنان ربات الحسن بالأجنحة لبدون ملائكة على غرار مصورات العصور الوسطى ، كما يمكن ان نعد زفيروس وهو يطارد كلوريس شيطانا يطارد روحا بلغ منها اليأس مداه . وحتى اذا ما استبعدنا هذه الملامح المسيحية ، فثمة عناصر اخرى يمكن ان تنتمي الى ايقونوغرافية العصور الوسطى ، فقد يكون هذا المشهد احدى الحدائق الرمزية التي طالما طالعنا بها شعراء القرون الوسطى المتغنون بالحب الرفيع[٦] والهوى العذري ، الأمر الذي يدل دلالة قاطعة على ان عشق الزهور والربيع والموسيقى لم يكن وقفا على عصور النهضة وحده . فاذا كان هذا التكوين الفني الآسريوحي

---

(٤) ساعدت الهسبريديس الأفعوان لادون في حراسة التفاحات الذهبية التي قدمتها حيا ربة الأرض الى هيرا ربة القمر التي تزوجت زيوس كبير الآلهة .

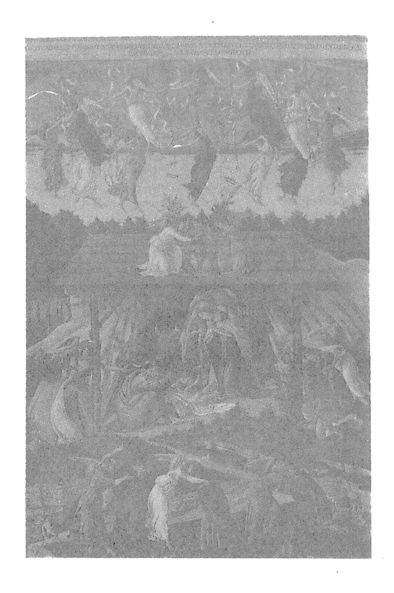
(٥) Arabesque تطلق بصفة عامة على الخط الرشيق المتأود المتسق المنغم .

(٦) Courtly Love مجموعة قواعد تواضع الناس عليها في أواخر العصور الوسطى بأوربا خاصة ينبغي ان يتبع من سلوك في مغازلة الفرسان او الشعراء لكرائم السيدات ، ويقرب من هذا الهوى العذري عند العرب . (معجم المصطلحات الأدبية . د . مجدي وهبه) .

لنا بأفاريز النقوش البارزة الكلاسيكية فهو يوحي بالمثل بنسجية جدارية مرسمة من العصر القوطي ، فاذا نحن بهذا ، وذلك أمام انجاز روائع وفق بين أخيلة العصور المختلفة .

على ان ينبغي أن نلتزم الحرص فلا نسرف في تصوير فحوى هذه اللوحة تصويرا دراميا محاولين افتعال صراع روحاني في تصوير لايعدو ان يكون تمازجا بالغ الرهافة بين اسلوبي الفن القديم والجديد وثمة ما يقطع بأن لوحة الربيع سواء اعتبرناها لوحة جامعة بين العصرين القوطي والنهضة أم بين المسيحية والوثنية قد رسمت خلال حقبة كان الصراع فيها يراود نفوس الكثرة من المتدينين بفلورنسا ، ولا يمكن افتراض ان حركة التطهير الدينية التي قادها ساقونا رولا قد نشأت من العدم .

وفيما بين ظهور لوحة الربيع « مولد فينوس » قضى بوتتشيللي فترة من الزمن في روما يرسم بعض اللوحات الجدارية بمصلى سيستينا . وعلى حين كانت الآثار الكلاسيكية في فلورنسا محدودة في بضع مقتنيات خاصة حفلت بها ارجاء روما وانبثقت تماثيل العراة المطمورة من جوف الأرض بلا خشية رقيب ، وأتيح لبوتتشيللي الذي كان قد نفذ بعيدا الى الروح الاغريقية ان يكتشف نماذج لفينوس تختلف كل الاختلاف عن الكاهنة الرقيقة التي رسمها في لوحة الربيع وان لم تقل عنها مثالية . ولذلك فعندما طلب منه راعيه لورنزو دي بييرو فرنشسكو بعد عودته الى فلورنسا ان يصور قصيدة « مبارزة الفرسان » Giostra لبولتزيانو التي تصف ابياتها انبثاق الالهة اليونانية من اعماق البحر كانت صورة جسدها العاري الذي تخيله واضحة في ذهنه كل الوضوح . ومن هنا نتبين ان لوحة مولد فينوس كان مقصودا بها الاشارة الى العصر الكلاسيكي حتى غدا المفهوم الطاغي عليها أوغل كلاسيكية من لوحة الربيع ، فبدلا من تكوينات النسجيات المرسمة التي تتناثر شخصياتها زخرفيا امام خلفية قوطية حافلة بالخضرة والأشجار والنباتات ، نجد ان لوحة مولد فينوس (لوحة ٧) شديدة التركيز ، تبرز شخوصها وكأنها لوحة من النقش البارز . فصور بوتتشيللي فينوس وقد تفتحت عنها صدفة الماء الوردية الطافية فوق سطح الماء يخفق بها عصف الريح المنبعث من فمي زفيروس (رب الريح عند اليونان وبشير الربيع عند الرومان) وزوجته وتدفعها صوب الشاطيء ، الذي وقفت عليه احدى حوريات « الهواري » ربات الطبيعة وبنات زيوس تنتظر فينوس وفي يدها رداء مزركش بالزهور لكي تغطي به جسد فينوس العاري . وتتضمن قصيدة بولتزيانو أيضا لمحة الى صورة فينوس انا دوميتي » من تصاوير ابلليس مصور الاسكندر الأكبر التي لم يرد لها ذكر الا في المراجع الأدبية ، هذا الى ما حفظته لها بعض النقوش البارزة القديمة . والمكان الأسطوري الذي حطت عليه فينوس هو بورتو فينيري أي مرفأ فينوس ، ومن الغريب ان هذا المكان كان مسقط رأس سيمونيتا . وقد حاكى بوتتشللي على هذه اللوحة في وضعته لفينوس تمثال مديتشي الكلاسيكية الذي كانت تقتنيه اسرة مديتشي في قصرها والمحفوظ الأن بمتحف أوفتزي ، غير انه حاكى في وجهها وجه سيمونيتا . واختار بوتتشللي للوحته الألوان الهادئة لتتفق مع هذا الموضوع الكلاسيكي ، واذا وضعات الشخوص جانبية ، واذا الثياب رهيفة متطايرة لتوحي بالخفة والحركة . ومما يلفت أنظارنا بشدة رأس فينوس وشعرها الذهبي ، كما تدلنا قسمات الوجه الى الشخصية المرسومة ذاتها ، وهو ما نفتقده عادة في المنحوتات الكلاسيكية . ويخيل الينا لدقة الخطوط المحوطة وجلائها أننا ازاء لوحة من النقش البارز . ولعل أهم ما في اللوحة من ملامح تعبيرية هي تلك الخطوط الراقصة الشبيهة بتصميمات رقصات البالية ومما حملته من ايقاعات متناغمة .



لوحة ١٠
بوتشللي : ميلاد المسيح
ناشونال جاليري

المراجع

1 — Berenson, Bernard: The Italian Painters of the Renaissance. The Florentine Painters. Phaidon, London 1968.

2 — Berence, Fred: Bottichelli. Libraiie Larousse. Paris 1960.

3 — Clark, Kenneth: Civilisation: Apersonal View. B.B.C. and John Murray. London 1969.

4 — Clark, Kenneth: Looking at Pictures. John Murray 1960.

5 — Clark, Kenneth: The Nude: A Study of Ideal Art. Penguin Books 1964.

6 — Fleming, William: Arts and Ideas. Holt, Rinehart and Winston. New York 1961.

7 — Iombrich, E. H.: Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Presentation. Phaidon Press. London 1962.

8 — Ionbrich, E. H.: Symbolic Images: Studies in the Arts of the Renaissance. Phaidon. London 1975.

9 — Iombrich, E. H. : Norm and Form: Studies in the Arts of the Renaissance. Phaidon. London 1960.

10 — Geffroy, Instave: Les Musees d'Europe, Florence. Editions Nilsson. Paris (n.d.).

11— Huyghe, Rene: Discovery of Art. Thames and Hudson. London 1959.

12 — Huyghe, Rene: Art and The Spirt of Man. Thames and Hudson. London 1962.

13 — Vasari : Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects. Penguin Books.

14 — Wolfflin, Heinrich: Classic Art: An Introduction to the Iralian Renaissance. Phaidon, London 1968.

***

مطالعات

التفسير الأبستمولوجي لنشأة العلم

حسن عبدالحميد
قسم الفلسفة ـ جامعة الكويت

تمهيد :

يخضع العلم في نشأته وتطوره لمجموعة من العوامل الخارجية والداخلية التي يؤدي تفاعلها معا الى نشأة العلم نفسه . ومجموعة العوامل الخارجية التي تؤثر في نشأة العلم وتطوره هي التي تتعلق بالأبعاد الحضارية والاجتماعية والسياسية والتنظيمية والدينية . . . الخ ، وتكون مجتمعة ، ما يمكن أن نسميه ـ بلغة المنطق ـ الشروط الكافية لقيام العلم . والمفكرون الذين يهتمون بدراسة هذه العوامل الخارجية هم المفكرون الذين يفضلون النظر الى العلم من الخارج "Externalistes" على حد تعبير جورج كانجيم[1] .

وتندرج دراسات هؤلاء المفكرين في اطار ما يمكن أن نسميه بـ« سوسيولوجيا العلم » .

أما المبادىء الداخلية للعلم ، فهي عبارة عن القواعد العامة التي تشكل المسار الهيكلي الذي تسلكه المعارف المختلفة منذ نشأتها وحتى تحولها الى علوم . وهذه المبادىء هي التي تتحكم في نشأة العلم وتطوره بوصفه بناء عقليا خالصا . هذه المبادىء الداخلية تكون مجتمعة ما يمكن أن نطلق عليه ـ بلغة المنطق أيضا ـ الشروط الضرورية[2] لنشأة العلم وتطوره . والمفكرون الذين يهتمون بتحليل البناء الداخلي للعلم هم فلاسفة العلم الذين يفضلون النظر الى العلم ـ على حد تعبير جورج كانجيم أيضا ـ من الداخل "Internalistes"[3] .

ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه الأخير أن تاريخ العلم لا يمكن أن تقوم له قائمة الا اذا أدخل مؤرخ العلم نفسه

(١) Canguilhem G., Etudes., p. 12.

(٢) راجع المعنى الذى يحدده المنطق الحديث للشرط الكافى والضرورى فى : (Stebbing L.S., A modern Introduction to logic, pp. 271-275.

(٣) Canguilhem G., op. cit. p. 12.

داخل العلم كي يحلل خطواته ومفاهيمه ومحكاته التي تجعل منه علما بالمعنى الدقيق للكلمة ، وليس تقنية أو ايديولوجية معينة . وبناء على دعاوي هؤلاء المفكرين يصبح عمل المفكر الذي يحلل العلم في مسيرته من الداخل أشبه بعمل العالم نفسه ، فكلاهما ينطلق من فروض ومسلمات أولية تتعلق بما بعد ـ العلم Meta-science في الحالة الأولى ، وتتعلق بالعلم ذاته في الحالة الثانية ، وفي الحالتين لا علاقة لعملهما بالأبعاد الاجتماعية والاقتصادية التي تواكب نشأة العلم وتطوره .

وتفسير نشأة العلم على العموم استنادا إلى المبادىء الداخلية التي عملت على قيام العلم نفسه هي ما نقصده من العنوان الذي اخترناه لهذه الدراسة وهو « التفسير الأبستمولوجي لنشأة العلم » . وهذه المبادىء وحدها هي موضوع هذه الدراسة . ولا يعني استبعادنا للعوامل الاجتماعية لنشأة العلم من هذا البحث ، أن هناك تعارضا بينها وبين المبادىء الأبستمولوجية . اننا نؤمن على العكس من ذلك بأن النظرة الخارجية للعلم تكمل النظرة الداخلية له ، ولا تتعارض معها على حد تعبير الأستاذة ماري هسه[٤].

كما أننا نعتقد ـ كما يقول الأستاذ فرانسو اريسو ـ « بأنه لا يمكن أن يوجد تاريخان أحدهما اجتماعي والآخر أبستمولوجي للعلم ، وكل منهما مستقل عن الآخر . والأقرب الى المعقول القول بوجود تاريخ واحد للعلم ذي شقين يعتمد كل منهما على الآخر ، وبأن مؤرخ العلم غالبا ما يمارس في عمله وبطريقة متزامنة كلا البعدين »[٥].

والسبب الوحيد الذي جعلنا نقتصر على معالجة المبادىء الأبستمولوجية لنشأة العلم دون العوامل السوسيولوجية هو حجم هذه الدراسة من جانب وطبيعة المشكلة المطروحة للبحث من جانب آخر .

أما السبب الذي جعلنا نكرس هذا البحث لموضوع التفسير الأبستمولوجي لنشأة العلم فهو ـ في حدود علمنا ـ خلو الدراسات الخاصة بأبستمولوجيا العلم وفلسفته في اللغات العربية والانجليزية والفرنسية من مثل هذه الدراسة ، على الرغم من أهميتها . والبحث الوحيد القريب من هذا الموضوع هو ذلك الذي تقدم به الأستاذ شارلز مورازيه لندوة « الحضارة الاسلامية من مهدها العربي الى آفاقها العالمية ـ ديسمبر ١٩٨٤ ، الكويت » ، وعنوانه : « العوامل الخارجية والداخلية في تفسير نشأة العلم الحديث » . وكما هي العادة في بعض الأبحاث التي تقدم في كثير من المؤتمرات الأقليمية والعالمية ، فان عنوان البحث لا يتطابق مع مضمونه . والأشكالية التي سيطرت على البحث والذي هو عبارة عن مجموعة عموميات هي مدى تأثير العلم العربي على بعض فروع المعرفة الأوربية ، وبالذات الرياضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر من جانب ، وامكانية التفسير المتبادل لكل من تاريخ الأديان وتاريخ العلم من جانب آخر[٦].

والحديث عن العلم من الداخل ـ سواء في حالته الراهنة أو من حيث نشأته وتطوره ـ هو جزء من مبحث الأبستمولوجيا أو فلسفة العلوم . وكل حديث عن « العلم » أيا كان ـ يمكن ارجاعه من حيث المنطلق الى فلسفة بعينها ، بما في ذلك المقال الرياضي أو المقال المنطقي نفسه[٧]. والفلسفات التي صدرت عنها غالبية

(٤) Hesse M., Revolutions., 1980, p. 29.

(٥) Russo F., Epistemologie et histoire des sciences, 1974, p. 620.

(٦) Moraze Ch., Externalism and Internalism., pp. 4,8,9.

(٧) Blance R., L'epistemologie, p. 89 et s.

المؤلفات في ميدان الأبستمولوجيا وفلسفة العلم في الغرب - في نصف القرن الأخير - يمكن ردّ غالبيتها بشيء من التبسيط الى فلسفات الوضعيين والوضعيين المناطقة وكذلك التجريبيين . والموقف الفلسفي الذي تنطلق منه هذه الفلسفات ويجمع بينها فيما يختص بتفسير نشأة العلم هو ما يمكن أن نسميه « بالعقلانية المطلقة » . والعقلانية المطلقة تستند الى مجموعة من الفروض الأولية والتي تعتبر بمثابة « مطلقات » : فالمعرفة المعينة إما أن تكون علما أو لا تكون ، والعلم اما موجود أو غير موجود (اهمال تاريخ العلم) . والعلوم اما أن تكون صورية (منطق ورياضة) أو طبيعية (فيزياء كيمياء . . . الخ) أو انسانية (علم نفس واجتماع واقتصاد . . . الخ) . والمنهج اما استنباطي أو استقرائي أو تمثيلي ، وهو فضلا عن ذلك عبارة عن مجموعة من المبادىء والقواعد الثابتة التي لا تقبل التغيير ، ويتم تحصيل المعرفة من خلالها . ومن هنا تبدو مسألة نشأة العلم والمسار الذي سلكته المعرفة حتى أصبحت علما من الأمور غير المطروحة بالنسبة للفلسفات التي تستند الى العقلانية المطلقة ، أو على الأقل تصبح هذه المسألة في نظرها ثانوية وغير أساسية[8] . بل ان بعض هذه الفلسفات وهي الوضعية المنطقية لا تستبعد فقط من دائرة اهتمامها المعرفة العلمية في مراحل تكونها ، بل تستبعد أيضا العلوم الصورية لأنها عبارة عن تحصيل حاصل ، والمعرفة العلمية الوحيدة هي المعرفة التي تقدمها العلوم الطبيعية في آخر مراحل تطورها ، والتي تصاغ في قضايا قابلة للتحقق من جهة ، ويمكن أن ينطبق عليها التحليل اللغوي المنطقي من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الفلسفات التي تنطلق من العقلانية المطلقة لا تستبعد فقط من دائرة اهتماماتها العوامل الاجتماعية في نشأة العلم ، بل وتستبعد أيضا التاريخ الداخلي للعلم نفسه ، وتلقي به فيما يمكن أن نسميه بـ « العصور الوسطى العلمية »[9] .

والدعوى الأساسية التي ترتكز عليها هذه الدراسة هي أن الاتجاهات الفلسفية التي تستند الى العقلانية المطلقة لا تستطيع أن تقدم أي تفسير معقول لنشأة العلم وتطوره ، بل أنها في الواقع عاجزة عن هذا التفسير . ولهذا أصبح لزاما علينا أن نتوجه الى فلسفة أخرى مخالفة لها تماما هي ما يمكن أن نطلق عليه اسم « العقلانية النسبية » أو الى فلسفات أخرى تستمد مبادئها من هذه الأخيرة . والفلسفات التي سنستوحي منها مبادىء التفسير الأبستمولوجي لنشأة العلم هي الفلسفات التي تفترض وجود التاريخ وتؤمن - على نحو أو آخر - بالتطور ، مثل الأبستمولوجيا الارتقائية عند جان بياجيه Jean Piaget ، والعقلانية الجدلية أو المادية العقلانية التي أسسها جاستون باشلار Gaston Bachelard ، وكذلك النسبية التاريخية عند كل من توماس كون Thomas Kuhn وبول فاير آبند Paul Fayerabend .

اعتمادا على هذه الفلسفات السابقة واستيحاء لمبادئها

---

(٨) لقد اوضح اوجست كونت نفسه - الامر الذى تتناساه الاتجاهات الفلسفية التى تمخضت عن الاتجاه الوضعى - العلاقة الجدلية التى تجمع بين مبادىء العلم ومفاهيمه الداخلية وتطور العقل الانسانى من جانب وتطور المجتمع من جانب آخر . فقد كتب مؤسس المذهب الوضعى فى الدرس الثانى من مؤلفه « محاضرات فى الفلسفة الوضعية » ما يلى : « ان الأجزاء المختلفة الخاصة بكل علم من العلوم ، والتى يتميز بعضها عن بعضها الاخر فى الترتيب الدجماطيقى للعلم ، لم تتطور كلها فقط فى نفس الوقت وتحت التأثير المتبادل لهذه الأجزاء ، لكنها قد تطورت ايضا وهى على علاقة وثيقة بنضوج العقل الانسانى وتطوره . كما اننا نلحظ ان العلوم والفنون المختلفة قد اعتمدت فى تطورها على التأثير المتبادل فيما بينها ، وارتبط كل هذا التطور بشتى المعارف والفنون ارتباطا وثيقا بالتطور العام للمجتمع الانسانى .

(Article "Epistemologie", p. 372)

(٩) بعد ان ذكر من برودبك وفايجل الطرق المختلفة الممكنة للفلسفة فى العلم ، ومن بينها النظرة الاجتماعية للعلم ، قاما - بوصفهما وضعيين منطقيين - باستبعاد كل هذه الطرق ، ولم يستبقيا الا طريقة التحليل المنطقى لقضاياالعلم .

Feigl and Bradbeck, Readings., pp. 3-7).

وفروضها نستطيع أن نزعم بأن العلم ينشأ ويتطور وفقا للمبادىء الآتية :

أولا : يمر العلم في انتقاله من مستوى الممارسة التلقائية العفوية إلى مستوى الصياغة النظرية لقواعد العلم بما يسمى القطيعة الأبستمولوجية .

ثانيا : يمر العلم ـ أيا كان ـ في نشأته وتطوره بالمرحلة الوصفية فالمرحلة التجريبية فالاستنباطية وينتهي إلى المرحلة الأكسيوماتيكية .

ثالثا : أن المقال في المنهج لا ينفصل عن المقال في العلم نفسه سواء في نشأة العلم أو في مختلف مراحل تطوره .

وسنقسم هذا البحث إلى ثلاثة أقسام ، يعالج كل قسم منها مبدأ من المبادىء الثلاثة السابقة . وسنبدأ في كل قسم بشرح المقصود بالمبدأ الذي نعالجه ، ثم نتبع ذلك باستعراض وجهة النظر السائدة في ابستمولوجيا العلم . ونختتم الحديث عن كل مبدأ باستعراض وجهة نظرنا في الموضوع مع ذكر الأمثلة الكافية لتبريرها .

القسم الأول

المبدأ الأول :

> **يمر العلم في انتقاله من مستوى الممارسة التلقائية العفوية الى مستوى الصياغة النظرية لقواعد بما يسمى القطيعة الأبستمولوجية .**

- ١ -

لتوضيح المقصود بهذا المبدأ نقول ان هناك مرحلتين متميزتين تماما في تاريخ كل علم : مرحلة الممارسة التلقائية العفوية للمعرفة نفسها وقبل أن تتحول الى علم ، ومرحلة الصياغة النظرية لقواعد العلم نفسه[١١] . والانتقال من المرحلة الأولى الى المرحلة الثانية لا يتم إلا من خلال « قطيعة ابستمولوجية » Co-upure epistemologique ou rupture epistemologique تلغي المرحلة الأولى لصالح المرحلة الثانية وتفصل بينهما .

هاتان المرحلتان يمر بهما ـ ضرورة ـ كل علم ابتداء من الارهاصات الأولى لنشأته حتى وصوله الى مرحلة التأسيس الكامل . والانتقال من المرحلة الأولى الى المرحلة الثانية هو الانتقال ـ على حد تعبير الأستاذ بول جرمان ـ من مرحلة ما قبل العلم الى مرحلة صياغة المفاهيم المهمة والقوانين والمناهج الأساسية التي تسمح بقيام العلم نفسه[١٢] . أو هو الانتقال مما هو ضمني الى ما هو صريح ، مثل انتقال الطفل أو الرجل العامي من استخدام لغته الأم استخداما سليما وبدون أن يعرف ـ مثلا ـ لماذا يرفع الفاعل وينصب المفعول به الى مستوى الوعي بهذا الاستخدام الصحيح للغته حين يتعلم قواعد النحو الخاص بها . والانتقال هنا هو انتقال من مستوى الممارسة اليومية العفوية للمعرفة الى مستوى الوعي بالقواعد النظرية التي تنظم هذه المعرفة وقد اصبحت علما . وهذا الانتقال من المستوى الأول الى المستوى الثاني لا يتم الا عن طريق « قطع الصلة » بالممارسات اليومية ذات الطابع الحدسي والتلقائي التي تسيطر على المعرفة قبل أن تتحول الى علم .

والقطيعة الأبستمولوجية هي الحد الفاصل بين هاتين المرحلتين في تاريخ كل علم . وهي « لا تعني هذا الحد الفاصل الزمني اللحظي أو هذا التغير السريع الذي ينتج عنه أمر جديد كل الجدة ، بل هي عبارة عن مسار معقد

(١١) Blance R., La logique et son histoire., pp. 14-15.
(١٢) Germain P.,Sur quelques caracteristiques., p. 158.

ومتشابك الأطراف ، تنتج عنه مرحلة جديدة ومتميزة في تاريخ العلم »[١٣].

مثال ذلك تأسيس علم المنطق على يد أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد ، أو علم الهندسة على يد أقليدس في القرن الثالث قبل الميلاد ، أو علم الفيزياء الرياضية على يد ديكارت وجاليليو في القرن السابع عشر ، أو المادية التاريخية على يد كارل ماركس وانجلز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أو التحليل النفسي على يد فرويد مع مطلع القرن العشرين . كل هذه العلوم الجديدة في أزمنتها المتعاقبة قطعت الصلة بين ماضي العلم بوصفه ممارسة تلقائية ايديولوجية وبين المرحلة الجديدة التي انتقل اليها العلم وهي مرحلة الصياغة النظرية لقواعد العلم نفسه .

- ٢ -

هذا المبدأ الأول يضعنا في صميم المشكلة التي احتلت مكانة كبيرة داخل ميدان ابستمولوجيا العلم في الفكر المعاصر ، الا وهي مشكلة النموذج أو المسار الذي تسلكه المعارف العلمية في نشأتها وتطورها . فقد انقسم فلاسفة العلم الى فريقين كبيرين تجاه هذه المشكلة : فريق يرى أن هذا المسار هو مسار متصل مستمر لا يعرف التقطع أو الانفصال ، وهؤلاء هم أنصار الاستمرارية في تاريخ العلم[١٤].

أما الفريق الثاني فيرى أنصاره أن تاريخ العلم لم يعد سجلا تدون فيه - بحسب التتابع الزمني - حياة العلماء ومكتشفاتهم ، بل أصبح تاريخا للمشكلات العلمية وطريقة التغلب عليها . فتاريخ العلم - كما يقول الأستاذ رودني - هو « تاريخ لدراما الأفكار الانسانية »[١٥].

وبناء على ذلك ، فان المسار الذي تسلكه المعارف العلمية في نشأتها وتطورها هو مسار متقطع يقوم على الاضطرابات والثورات أكثر مما يقوم على الاتصال والاستمرار . والفلاسفة الذين ينتمون الى هذا الاتجاه هم أنصار اللا - استمرارية Discontinuity في تاريخ العلم .

والاتجاه القائل بالاستمرارية هو الذي يسيطر على تاريخ العلم منذ برنارد فونتينل Fontenelle أشهر مؤرخ للعلم في النصف الأول من القرن الثامن عشر - الى جورج سارتون أكبر مؤرخ للعلم في القرن الـ ٢٠ ، مرورا بعمالقة الفكر في القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال كوندرسيه وأوجست كونت ودوهم ، وأميل مايرسون ، وليون برنشفيك . أما الاتجاه القائل باللا - استمرارية في تاريخ العلم ، فقد بدأه شيخ فلاسفة العلم المعاصرين جاستون باشلار G. Bachelard (ت ١٩٦٢) في هذا المفهوم الذي يحتل المكان الرئيسي من الأبستمولوجيا البشلارية وهو مفهوم « القطيعة المعرفية » والذي وجد بعد ذلك تطبيقات شتى في مختلف ميادين الفكر عند الأبستمولوجيين الفرنسيين وفلاسفة العلم من أمثال جورج كانجيم Canguilhem ، ولوي التوسير L. Althusser ، وميشيل فوكوه M. Foucault وتلاميذهم الذين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر ميشيل فيشان M. Fichant ، وميشيل بيشو M. Pecheux ، وفرانسو رينيو F. Regnault ، وديزانتي J.T. Desanti . . . . الخ .

ويشارك كون T. Kuhn - فيلسوف العلم الأمريكي - القائلين باللا - استمرارية في تاريخ العلم رأيهم ، اذ

(١٣) Epistemologie, Article, p. 372.
(١٤) Belaval Y., Continu., p. 343.
(١٥) Rodni N.I., Histoire de la science., pp. 456-457.

أن تاريخ العلم عنده لا يسير بطريقة تراكمية ، وانما الذي يحرك تاريخ العلم هو الثورات العلمية التي تحدث من وقت الى آخر داخل العلم(١٦)

ويمكننا أن نوجز الدعاوي الأساسية التي يستند اليها القائلون بالاستمرارية في تاريخ العلم فيما يلي :

١ ـ أن المعرفة العلمية استمرار وتطور للمعرفة العامية . وأشهر القائلين بهذا الرأي هو أميل مايرسون(١٧) . فاذا ما أخذنا كنموذج للمعرفة العلمية أحد فروع الطبيعة الحديث الذي نستخدم فيه لغة رياضية ـ منطقية متطورة ، بالاضافة الى التقنية التي تعتمد على الملاحظة والتجربة المعملية ، فان أنصار الاستمرارية لا يجدون ـ كما يقول الأستاذ كاكوفسكي ـ أي فارق بين معرفتنا اليومية العادية عن الطبيعة ومعرفتنا التي يقدمها لنا علم الطبيعة الحديث . كما أن الحواجز تنهار ـ عند القائلين بالاستمرارية ـ بين الخصوصية النوعية التي يتميز بها الفكر الرياضي المجرد والخصوصية النوعية الكامنة في طبيعة معرفتنا الحسية المباشرة عن موضوعات العالم الخارجي . وتصبح الخصوصية النوعية للمعرفة الرياضية مجرد خصوصية في الوسائل اللغوية التي نعبر بها عن هذه المعرفة لا أكثر ولا أقل(١٨) .

٢ ـ أن كل فكر علمي جديد هو استمرار للفكر العلمي السابق عليه . وبما أن تاريخ العلم هو جزء من تاريخ الانسانية العام ، وبما أن تاريخ الانسانية هو سلسلة من الأحداث المستمرة والمتولدة بعضها عن بعضها الآخر ، فكذلك الحال مع تاريخ العلم . والتغير الذي يحدث داخل العلم هو تغير تدريجي ، أبعد ما يكون عن الهزات المفاجئة أو الثورات الكاملة . ومعنى هذا « أنهم لا ينكرون فقط وجود تحولات مفاجئة في تاريخ العلم ، بل ينكرون أيضا وجود حدود فاصلة داخل المسار التطوري لأي علم . فلا يوجد ـ مثلا ـ مكان معين اسمه خط الاستواء . والجغرافيون هم الذين أرادوا له أن يكون كذلك . والدليل على صحة هذا القول أن الوصول الى خط الاستواء يتم على نحو مستمر وغير متقطع ، فهو اذن خط وهمي مفترض »(١٩) .

٣ ـ يدلل القائلون بالاستمرارية في تاريخ العلم على صحة رأيهم بالتطور التدريجي للمنهج العلمي وانتشاره الواسع بين مختلف العلماء وفي شتى العصور . ويمكننا أن ننسب هذه الوجهة من النظر الى الرياضي والفيزيائي والفلكي الفرنسي لا بلاس (ت ١٨٢٧) الذي أوردها في كتابه : "Exposition du systeme du monde" . وخلاصة رأيه أن جذور المنهج العلمي الاستقرائي الذي يقوم عليه علم الطبيعة ابتداء من القرن السابع عشر تضرب في الماضي أبعد من هذا القرن . وقد تم انتشار واستيعاب هذه الأفكار المنهجية الجديدة شيئا فشيئا وبوساطة عدد لا حصر له من العلماء المتخصصين في جوانب علم الفيزياء وهذا هو السبب في أن مولد العلم الحديث في عصر النهضة وبعده لم يحدث في يوم وليلة أو حتى في عام كامل . لقد استغرق ميلاد العلم الحديث ـ في حقيقة الأمر ـ أكثر من جيلين أو ثلاثة ، والسبب في ذلك هو أن العلماء كانوا يتحسسون طريقهم وهم يفتشون عن المنهج العلمي الجديد . وحينما كتبت السيطرة لهذا المنهج ـ بعد فترة طويلة من

---

(١٦) Kuhn Th., The structure of scientific., pp. 2,6,66,109.
(١٧) Theau J., Remarques sur l'epistemologie., p. 190.
(١٨) Cachowski Z., The continuity., pp. 126-127.
(١٩) Agassi J. Continuity., p. 609.

المحاولة والخطأ والتردد - أصبحت الاستمرارية المنهجية التي يفترضها تاريخ العلم بمثابة المصادرة التي تقوم عليها أية محاولة في اعادة بناء العلم الطبيعي(٢٠)

٤ - وأخيرا فان القائلين بالاستمرارية يؤكدون بالاتصال والاستمرار بين لغة العلم واللغة العامة الطبيعية . انهم لا ينكرون ما تتميز به اللغة العلمية عن اللغة العادية من طابع رمزي ، لكنهم يؤكدون في نفس الوقت أن موضوعات الفكر التي نعبر عنها بكلتا اللغتين واحدة . كما يؤكدون أن وسائلنا الاجرائية التي نتعامل بها مع هذه الموضوعات واحدة في اللغتين أيضا ، سواء تعلقت تلك الوسائل بطرق التفكير أو بوسائل المعرفة نفسها(٢١) .

- ٣ -

وبديهي أن هناك من الأبستمولوجيين وفلاسفة العلم من يرفض أن يكون تاريخ العلم تعبيرا عن مسار تطوري لا انقطاع فيه . فالمراحل الأساسية التي يمر بها أي علم في نشأته وتطوره لا يمكن أن تفهم الا اذا كانت كل مرحلة تتميز بخصائص وسمات جوهرية تفصلها عن المرحلة التي تسبقها وتلك التي تليها . ولهذا السبب فان الأبستمولوجيين القائلين باللا استمرارية في تاريخ العلم قد استحدثوا مفهوم « القطيعة الأبستمولوجية » - كما هو الحال عند جاستون باشلار - أو الثورة العلمية - كما هو الحال عند توماس كون - من أجل التعبير بشكل أكثر واقعية عن الكيفية التي يتطور بها العلم .

ويبدو أن أول من استخدم لفظ « قطيعة » Coupure هو عالم الرياضة الألماني ريتشارد ديديكند .R Dedekind ، وكان ذلك في عام ١٨٧٦ وهو بصدد توضيحه لنظريته في « الاستمرارية الرياضية » في مجال الأعداد الحسابية(٢٢) .

الا أن مفهوم التطور العلمي القائم على التقطع أو الثورات أو اللا - استمرارية سيصبح جزءا لا يتجزأ من ابستمولوجيا العلم في الفلسفة الفرنسية المعاصرة ابتداء من جاستون باشلار فصاعدا . والنقد الأساسي الذي يوجه الى القائلين بالاستمرارية في تاريخ العلم هو أن التصور يقوم عندهم على تبسيط مخل يستند بدوره على مماثلة مفترضة بين التطور التاريخي للعلم والتطور البيولوجي للكائن الحي . فهم يتصورون أن التطور التاريخي للعلم تطور متجانس ونموذجه الأمثل هو ما نلاحظه في نمو النباتات وتطورها . فالمبدأ العلمي في نظرهم لا يحتاج في تطوره واثماره وتحققه في منجزات مختلفة الا الى الوقت اللازم للنمو والنضوج . وهذه النظرية تلتقي في طرفها الأول بالنظرية الميتافيزيقية القديمة التي تقول بالتوالد الذاتي ، كما أنها تلتقي في طرفها الثاني بمختلف النظريات الفلسفية التي ورثناها عن القرن الثامن عشر والتي تفسر التطور المعرفي على أنه تطور لولبي مستمر .

ولقد لخص الأستاذ باتريك تورت هذا النقد الأساسي الموجه الى القائلين بالاستمرارية بقوله ان هذه النظرية تحمل في ثناياها تراثا تاريخيا مزدوجا : ميتافيزيقا الأفكار الفطرية والتطور المتجانس من جانب ، والنزعة التجريبية التي تقوم على الملاحظة الحسية المباشرة لآليات التطور الانساني والمعرفي من جانب آخر(٢٣) .

ويعتبر فيلسوف العلم الفرنسي المعاصر جاستون باشلار من أبرز القائلين باللااستمرارية في تاريخ

(٢٠) Ibid., p. 613.
(٢١) Cachowski, op. cit., p. 613.
(٢٢) Belaval Y., op. cit., p. 344.
(٢٣) Tort P., La pensee hierarchique, pp. 26-27.

العلم . ويبدأ باشلار بالرفض الكامل لكل الفلسفات التي تستند الى فروض التطور التدريجي والاستمرار غير المتقطع في تاريخ العلم ، وهي الفلسفات التي سيطرت على ابستمولوجيا العلم في الثلث الأول من هذا القرن في فرنسا . وتدخل ضمن هذه الفلسفات نظريات أوجست كونت وبرجسون وسبنسر وليفي بريل وكل المدرسة الفرنسية في علم الاجتماع . كما تعتبر آراء كل من أندريه لالاند وليون برنشفيك واميل مايرسون عن تطور الفكر في صورة تقدم متتابع جزءا اساسيا من هذه الفلسفات السابقة . ويرفض باشلار - اصلا - الاستماع الى حجج اصحاب هذه الفلسفات لأنها في نظره لا تقوم على أساس . ويستحدث مفاهيم جديدة ليعيد بها تفسير تاريخ العلم من منظوره الخاص ، مثال ذلك : مفهوم المعارف البالية ، المعارف الباقية ، اعادة الصياغة ، التراجع الزمني ، القطيعة المعرفية ... الخ .

والمفهوم الأساسي من بين هذه المفاهيم السابقة الذي تقوم عليه نظرية باشلار الجديدة في تفسير تاريخ العلم هو مفهوم القطيعة المعرفية rupture epistemologique ولقد صاغ باشلار نظريته الجديدة عام ١٩٥١ في مطلع كتابه « الفعالية العقلانية لعلم الفيزياء المعاصر[٢٤] . (Bachelard G., L'activite rationaliste de la physique contemporaine, 1965, pp.21—74) . وغني عن البيان أن عناصر هذه النظرية كانت حاضرة في أعمال باشلار منذ عام ١٩٣٤ ، وبالذات في كتابيه : « الروح العلمية الجديدة » و« فلسفة لا » . (Bachelard G., Le nouvel esprit scientifique, ed. 1966, La Philosophie du Non, ed. 1949). أما عن المفاهيم اللازمة لصياغة هذه النظرية فقد بدأ باشلار مبكرا في اعدادها ومنذ عام ١٩٢٨ تاريخ صدور كتابه : « محاولة في المعرفة المقربة » . (Bachelard G., Essai sur la connaissance approchee, ed. 1968).

ويبدأ باشلار نظريته الجديدة باقامة تناظر بين تاريخ العلم من جانب والعقل الانساني من جانب آخر . ثم يرفض المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه كل الفلسفات التي تنادي بالاستمرارية والذي يقول بدراسة تاريخ العلم انطلاقا من بدايته . ان هذا المبدأ - في نظر باشلار - يحول تاريخ العلم الى تاريخ قوامه القول بوجود جوهر مادي أو وحدة ثابتة او سببية عامة يخضع لها كل تاريخ العلم من بدايته الى نهايته . وهذا التفسير لتاريخ العلم يتناسب ونوع الفلسفة العقلانية التي يدعو اليها باشلار .

وهنا يلجأ فيلسوفنا الى مفهومه عن « التراجع الزمني » ، والذي يقربه كثير من المفكرين القائلين بجدلية التاريخ . وهذا المفهوم يسمح لباشلار أن يبدأ دراسته لتاريخ العلم من نهايته وليس من بدايته ، اي من الحالة الراهنة للعلم ، ثم يبدأ مراجعاته لكل تاريخ العلم انطلاقا من الحاضر[٢٥] .

وهنا يصبح تاريخ العلم تاريخا للاستمرارية بين نوعين من المعارف : المعارف البالية من جانب والمعارف الباقية من جانب آخر ، والذي يفصل بين هذين النوعين من المعارف هو مفهوم « القطيعة الأبستمولوجية » . ومعنى هذا أن العلم لا يتطور كما تصوره وضعية اوجست كونت او روحية اميل مايرسون بالانتقال التدريجي من البسيط الى المركب ، بل يتطور بمقدار ما يستطيع ان يحقق من « قفزات » أو « ثغرات »

---

(٢٤) Bachelard G., L'activite rationaliste., pp. 21-24.

(٢٥) Raymond P., L'histoire et les sciences, pp. 40-41.

أو « قطائع » في مساره التطوري . فالعلوم لا تتكون ـ كما يرى باشلار ـ انطلاقا من مبادىء عامة ثابتة لا تتغير ، بحيث يكون دور العالم هو استنباط النتائج التي تلزم عن هذه المقدمات . كلا ، ان التقدم العلمي يشهد بعكس هذا تماما ، انه يشهد بأن المعارف التي انتجها تاريخ العلم قد دمرت المعارف الأولى التي انطلق منها العلم في بدايته . وبعبارة أكثر دقة نقول ان العلم لا يتطور بحسب النظرية الباشلارية ـ الا وفق هذه الحركة التي تعود بها دائما الى الوراء حيث تخلع عن نفسها المبادىء القديمة وتكسو نفسها بمبادىء جديدة . فالعلوم ـ كما يقول باشلار ـ « لا تنطلق من مبادئها بل تنتهي اليها »[٢٦] . والوظيفة الحقيقية للحركة الجدلية لتاريخ العلم تتطلب « التدمير من اجل الخلق »[٢٧] .

ـ ٤ ـ

ويفرد جاستون باشلار أجزاء مهمة من مؤلفاته للرد على دعاوي القائلين بالاستمرارية ، ولتنفيذ حججهم التي سبق أن أشرنا اليها (ص٧ ـ ٨) :

١ ـ يرفض باشلار ـ أولا ـ أن تكون المعرفة العلمية استمرارا للمعرفة العامية أو الحسية . ويرى باشلار ان دعاة الاستمرارية وهم يؤكدون على قولهم هذا لا يتنبهون الى عناصر الجدة المطلقة التي تتميز بها النظريات العلمية المعاصرة . ذلك أن هذه النظريات ، سواء نظر اليها من الناحية النظرية أو من الناحية التطبيقية ، لا يمكن ان نجد لها أصولا في المعرفة العامية . وان البحث عن اصول لهذه النظريات في المعرفة العامية لن يكون الا تعارضا مع الجدة المطلقة لهذه النظريات ، ولن يكون الا عائقا عن الفهم الموضوعي لحقيقة الاكتشافات العلمية المعاصرة[٢٨] .

والشيء نفسه يمكن ان يقال عن رفض باشلار اعتبار المعرفة العلمية امتدادا للمعرفة الحسية . « ان التجربة الأولى أو الملاحظة الأولى على وجه التحديد هي دائما أبدا عقبة امام المعرفة العلمية . والحقيقة ، أن الملاحظة الأولى تقدم نفسها دائما في صور مزخرفة ، فهي دائما تتميز بكونها عينية ، طبيعية ، سهلة بهية الأثر . ولا يبقى امام الانسان الا ان يصفها ويفتتن بها ، ثم يعتقد بعد ذلك انه قد فهمها والملاحظة الأولى الحسية ما هي في حقيقة الأمر الا عقبة امام المعرفة العلمية ، وبين الاثنين لا يوجد اتصال بل يوجد قطيعة او انفصال »[٢٩] .

ومعنى هذا ان المعرفة الحسية ـ عند باشلار ـ هي عقبة امام المعرفة العلمية ، والسبب في ذلك أن « التجربة الأولى » التي تقدمها لنا المعرفة الحسية تأخذ طابعا نسقيا مميزا ، ولكن النسق الأول هو دائما نسق خاطىء ، وتتلخص كل جدواه بالنسبة الى المعرفة العلمية في تحريك الفكر الانساني وابعاده عن مستوى المعرفة الحسية . واذا صح ان المعرفة العلمية تنطلق من التجربة الحسية فانها لا تصل منها مباشرة الى معرفة موضوعية . والمعرفة الموضوعية العلمية تتم حين ننجز « عقلنة » هذه التجربة الحسية الأولى ، الأمر الذي يفترض مسافة طويلة بين الفكر والواقع التجريبي . والمعرفة العلمية تختلف في هذه النقطة عن المعرفة العامية التي لا يفصل الفكر فيها عن الواقع الحسي الا مسافة قصيرة للغاية[٣٠] .

---

(٢٦) Lecourt D., Bachelard, p. 79.

(٢٧) Bachelard G., La terre et les reveries., p. 48.

(٢٨) وقيدي ، محمد : فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار ، ص ١٣١ ـ ١٣٢ .

(٢٩) Bachelard G., La formation., p. 19.

(٣٠) Ibid., p. 20.

ويسوق باشلار أمثلة متعددة على صدق دعواه القائلة باللاستمرارية بين المعرفة العامية والحسية من جانب والمعرفة العلمية من جانب آخر . فنحن حين ننظر لأول وهلة الى جسم متحرك في الماء توقف عن الحركة ، يخطر ببالنا ان الجسم هو الذي يقاوم الماء ، وهذا خطأ تقابله حقيقة تأتي نتيجة « لعقلنة » هذه التجربة الحسية الأولى وهدم المعرفة الناتجة عنها الا وهي ان الماء هو الذي يقاوم الجسم . فالمعرفة العلمية تأتي من هدم المعرفة الحسية التي تكون نتيجة لتجربة اولى لا استمرارا لها .

والمثل الثاني الذي نذكره يتعلق بالفارق بين المصباح الكهربائي والمصباح العادي . وخلاصة هذا المثل هو انه لوصح ان هناك استمرارا بين المعرفة العامية والمعرفة العلمية ، لصح بالتالي فهم المصباح الكهربائي انطلاقا من المصباح العادي « غير ان الأمر ليس على هذا النحو . فليست هناك علاقة تكوينية بين المصباحين ، اذ ان الشيء الوحيد الذي يسمح بالمماثلة بينهما هو كونهما معا يضيئان عند سقوط الظلام . . والتفكير في المصباح الكهربائي ، من حيث كونه نتيجة لعمل التقنية العلمية ، لا يمكن ان يتم انطلاقا من التفكير في المصباح العادي . ذلك لأن المصباح الكهربائي يبدو مزدوج الطبيعة انه الموضوع المجرد ـ المحسوس في الوقت ذاته . فهو لا يمكن ان يتم الا انطلاقا من دراسة علمية تقوم ببحث العلاقات بين مجموعة من الظواهر ، ومن دراسة يصل مستوى التعبير عنها الى الصياغة الجبرية . المصباح الكهربائي واقع لكونه نتيجة لتدخل الفعالية العلمية وهي فعالية عقلانية وتقنية »(٣١) .

٢ ـ ويرفض باشلار ـ ثانيا ـ ان تكون المعرفة العلمية استمرارا للمعرفة العلمية السابقة عليها . ويستشهد بأمثلة مختلفة يثبت من خلالها ان هناك بين الفكر العلمي القديم والفكر العلمي الحديث قطيعة وليس استمرارا كما يزعم انصار الاستمرارية في تاريخ العلم . فالكيمياء الحديثة اصبحت تتميز بدرجة عالية من الصعوبة لم تكن عليها الكيمياء فيما مضى . ولم يصبح علم الكيمياء صعبا فحسب بالنسبة لغير المتخصصين في الكيمياء او بالنسبة للفيلسوف ، بل أصبح صعبا في حد ذاته ، والسبب في ذلك يرجع الى ان الكيمياء المعاصرة لم تعد تكتفي بالطابع التجريبي العلمي الذي اكتسبته ، بل اصبحت ميدانا لثورات ابستمولوجية متلاحقة . لقد اخذت الكيمياء المعاصرة تكتسب شيئا فشيئا الطابع النظري الرياضي الذي اكتسبه علم الفيزياء الحديث . وهكذا اصبح هناك اساس عقلاني واحد يشترك فيه كل من علم الفيزياء وعلم الكيمياء معا . ولم يعد هناك اي اساس مشترك بين صعوبات علم الكيمياء القديمة والصعوبات التي يمثلها علم الكيمياء المعاصر . بل نستطيع ان نقول ـ من وجهة نظر باشلار ـ ان هناك قطيعة كاملة بين صعوبات الأمس وصعوبات اليوم(٣٢) .

٣ ـ ويرفض باشلار ـ ثالثا ـ ان يكون هناك استمرار في المنهج العلمي الذي يستخدم في بناء العلم وتطوره . ويستشهد بمؤلف ديكارت « المقال في المنهج » ، ويذكرنا بما قاله جيته (ت١٨٣٢) في أواخر ايامه عن هذا الكتاب : « لقد اعاد ديكارت كتابة « المقال في المنهج » عدة مرات ، الا ان الكتاب ـ كما هو معروف اليوم ـ لا توجد له أية فائدة تذكر »(٣٣) .

---

(٣١) وقيدي ، محمد : المرجع السابق ، ص١١٢ ـ ١٣٢ .
(٣٢) Bachelard G., Le materialisme rationnel, pp. 213-215.
(٣٣) Bachelard G., Epistemologie, p. 129.

كما يستشهد باشلار على بطلان الرأي القائل بالاستمرارية في المناهج العلمية بمدى التداعي وعدم الصلاحية الذي يمثله منهج فرنسيس بيكون في تحصيل المعارف العلمية . ويبدو تهافت هذا المنهج ـ في نظر باشلار حينما نتعرض بالدراسة للحالات العديدة التي يبدو فيها التعميم مفتقرا الى اساس متين . وهذه الحالات هي حالات التعميم التي تأتي عن طريق القوائم التي يستند اليها المنهج البيكوني ». وحينما يحلل المرء فكرة المنهج الذي يستند الى مبدأ القوائم يجد انها الفكرة الاساسية لكل المذهب التجريبي التقليدي . وهذا المنهج ـ باختصار ـ لا يمكن ان نحصل بوساطته الا على هذا النوع من المعارف السكونية التي تعطل ـ ان عاجلا او اجلا ـ البحث العلمي نفسه . وغني عن البيان أن كل الوقائع العامة التي توصل بيكون الى اثباتها من خلال منهجه قد اثبت العلم بطلانها بعد فترة وجيزة من تقدم التفكير التجريبي »[٣٤] .

وينتهي باشلار من ذلك الى تأكيد انه لا توجد استمرارية في المناهج المستخدمة في العلم بقدر ما توجد فيها قطائع واستحداثات لا تنتهي . فالروح العلمية الحقيقية تأمل دائما ان ينتهي المنهج المستخدم في العلم الى حالة من الفشل الكامل في الأداء ، بحيث يسمح هذا بظهور منهج جديد . والعالم الحقيقي هو الذي يستبدل بمنهجه المثمر بانتظام منهجا آخر اكثر خصوبة واثمارا . ويتحول المنهج القديم من منهج للكشف العلمي الى منهج تدون قواعده في الكتب من اجل غايات تربوية تعليمية . ويخلص باشلار الى تأكيد ما سبق ان قاله جيته أيضا فيما يخص المنهج العلمي : « ان كل من يجتهد في أبحاثه سينتهي ـ ان عاجلا او آجلا ـ الى تغيير منهج » . وهكذا ينتهي باشلار الى تأكيد قاعدة تتناقض تناقضا كاملا مع القول بالاستمرارية في المناهج العلمية وهي : « أن العلم حين يغير من مناهجه يصبح اكثر منهجية »[٣٥] .

٤ ـ ويرفض باشلار ـ رابعا ـ ان تكون اللغة العلمية هي نفس اللغة التي نستخدمها في حياتنا اليومية ، ويصرح بوجود انفصال تام ليس فقط بين هاتين اللغتين ، بل كذلك بين المراحل المختلفة من تطور اللغة العلمية نفسها . فلغة العلم ـ كما يرى باشلار ـ في حالة ثورة دلالية مستمرة . صحيح ان الفاظا مثل : نقطة ـ حرارة ـ تبخر » هي الفاظ مأخوذة من اللغة العادية ، لكن هذه المصطلات حين استخدمها علم الفيزياء الكلاسيكي قد اعطى لها معنى يختلف اختلافا جوهريا عن المعنى الذي يفهم من هذه الالفاظ في اللغة العادية . ونفس الشيء يمكن ان يقال عن المعنى الذي تحدده الفيزياء النووية لنفس هذه المصطلحات مقارنا بالمعنى الذي تعطيه لها الفيزياء الكلاسيكية . وبناء على هذا ، لا يوجد اي اتصال بين مفهوم « الحرارة » كما هو مستخدم في المعمل ، ومفهوم « الحرارة » المتعلقة بنواة الذرة . فاللغة العلمية هي من حيث المبدأ لغة جديدة دائما . وفي مجمع العلماء ، يجب أن نتحدث بشكل علمي عن اللغة العلمية حتى يكون لكلامنا معنى . ولن يتحقق ذلك الا اذا ما ترجمنا مصطلحات اللغة العادية الى اللغة العلمية التي نتحدث عنها . ولعل هذا هو ما يفسر ـ في نظر باشلار ـ السبب في وضعنا للمصطلحات الجديدة بين هلالين . فالمصطلح الموضوع بين هلالين هو مصطلح من مستوى لغوي اعلى وارفع من المستوى الذي نستخدمه فيه في حياتنا اليومية . وعلى هذا ، فان

---

(٣٤) Bachelard G., La formation de l'esprit., p. 58.

(٣٥) Bachelard G., Epistemologie. pp. 130-133.

بين الاستخدامين قطيعة وانفصالا بسبب المعنى الجديد الذي اعطيناه للفظ في سياقه العلمي المحدد[٣٦] .

وهكذا ينتهي باشلار الى تأكيد مفهوم القطيعة الابستمولوجية سواء بين المعرفة العلمية والمعرفة العامية ، أو بين المعرفة العلمية الحديثة والمعرفة العلمية القديمة . كما انتهى الى نفي الاستمرارية والاتصال سواء في المنهج العلمي او في اللغة العلمية نفسها .

ولعل أهم ما يميز الوقت الراهن ـ كما لاحظ الاستاذ باتريك تورت ـ هو سيادة اتجاه القائلين باللااستمرارية في تاريخ العلم . ولقد ادت حججهم وتحليلاتهم لظاهرة التطور العلمي الى اظهار آراء ووجهات نظر القائلين بالاستمرارية كما لو كانت نابعة من مصادر ميتافيزيقية وتستند الى أسس ايديولوجية خادعة [٣٧] .

وهذه الأسباب عينها هي التي جعلتنا نعتمد مبدأ القطيعة المعرفية بين مرحلة الممارسة العفوية ومرحلة الصياغة النظرية لقواعد العلم بوصفه المبدأ الأول الذي تخضع له المعارف حين تتحول الى علوم .

ـ ٥ ـ

والسؤال الآن هو : ما هي المعايير التي نستطيع بوساطتها أن نحكم بانه قد حدثت في هذا الميدان أو ذاك من ميادين المعرفة « قطيعة ابستمولوجية » ، وبأننا بصدد مولد « علم جديد » أو « مرحلة جديدة » في تاريخ العلم نفسه ؟ هناك معياران اساسيان لا يمكن لاحد ان يخطئهما وهما لغة العلم من جانب ومناهجه من جانب آخر . فلغة العلم ـ كما يقول جورج كانجيم ـ هي التي تسمح لنا بالتنقل في الأغوار السحيقة لتاريخ العلم وحتى نصل الى مرحلة تصبح لغة العلم فيها غير مفهومة . والسبب في ذلك أن العلم قد أعاد من صياغة مفاهيمه ومصطلحاته ، وبدأ في استخدام لغة جديدة تختلف عن اللغة التي كان يستخدمها في المرحلة السابقة[٣٨] .

ونفس الشيء يمكن ان يقال عن المناهج العلمية . فالثورات التي تحدث في تاريخ المعارف وتحولها الى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة ليس مردها فقط الى النظريات أو الأفكار الجديدة التي تم ارساؤها في هذا الميدان أو ذاك من ميادين المعرفة ، لكنها تعود أيضا الى المناهج والطرق الاجرائية الجديدة التي توصل العلماء الى اكتشافها[٣٩] .

ولم نقول في عبارة اكثر بساطة بأننا لا نستطيع التوصل الى صياغة قواعد العلم وارساء نظرياته الجديدة الا من خلال استخدامنا لمناهج جديدة لا علاقة لها بالمناهج التي كان المفكرون يستخدمونها قبل ذلك ؟

ويمكننا أن نستشهد بمثل تفصيلي عن الدور الذي لعبته « القطيعة الأبستمولوجية » في تأسيس علم المنطق من ناحية ، وكيف أنها تميز بين مرحلتين أساسيتين من مراحل تطور المنطق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من ناحية أخرى . وسنركز في هذا المثل على التغير الراديكالي الذي حدث في لغة المنطق ومناهجه عبر مراحل تطوره الأساسية ، بوصفهما المعيارين اللذين نميز بهما حدوث القطائع المعرفية في تاريخ العلم .

قد يكون من نافلة القول ان نذكر القاريء بأن المنطق يهتم بدراسة التفكير الانساني من أجل استخلاص القواعد المنطقية التي تحكم العمليات العقلية وتنظمها . كما انه من نافلة القول أيضا الاشارة الى ان أرسطو هو

(٣٦) Bachelard G., Le materialisme., pp. 215-217.
(٣٧) Tort P., op. cit., p. 26.
(٣٨) Canguilhem G., op. cit., p. 12.
(٣٩) Newton-Smith W., Contre., p. 778.

أول من صاغ ـ بطريقة علمية ـ نظرية هذا العلم الذي سبق تاريخيا كل العلوم في التأسيس . ولكن الناس لم ينتظروا صياغة لقواعد المنطق حتى يفكروا ، والانسان حيوان مفكر منذ أن وجد على سطح الأرض . والفارق الأساسي بين التفكير الانساني قبل وبعد صياغة علم المنطق على يد أرسطو هو أن التفكير الانساني في الحالة الأولى يعتبر نوعا من الممارسة العفوية التلقائية لبعض القواعد المنطقية اما في الحالة الثانية فقد أصبح التفكير الانساني واعيا بنفسه ، يسترشد بقواعد العلم الجديد ويحتكم اليها .

ولقد أخذت مرحلة الممارسة التلقائية للتفكير المنطقي في الفكر الفلسفي اليوناني السابق على أرسطو في القرن الخامس والنصف الأول من القرن الرابع ق . م صورا عدة نجملها فيما يلي :

أ ـ الفكر الجدلي الفلسفي كما تمثل في فلسفة الايليين وحججهم الخاصة بنفي الحركة والكثرة . . الخ . والجدل الأيلي استمد جزءا من مفاهيمه الأساسية من الفكر الرياضي الذي بلغ حدا معقولا من التطور في هذا الوقت مثل مفهوم القسمة الثنائية ومفهوم اللانهاية .

ب ـ الفكر الجدلي السوفسطائي الذي أعد العقلية اليونانية وهيأها لاستقبال المنطق الأرسطي بعد ذلك .

ج ـ بلغت مرحلة الممارسة العفوية التلقائية لعلم المنطق قبل أرسطو قمتها عند استاذه افلاطون ، وبالذات في محاورة « السوفسطائي »(٤٠) .

فقد احتوت هٰذه المحاورة على أفكار منطقية اكيدة أفاد منها ارسطو افادة لاشك فيها في اكتشاف امرين أساسيين بالنسبة للمنطق الأرسطي فيما بعد وهما القضية الحملية من جانب ومبدأ القياس من جانب آخر(٤١) . لكن الفكر المنطقي الأفلاطوني كما يبدو في هذه المحاورة لم يتعد مرحلة الممارسة العفوية للتفكير المنطقي عند اليونان ، والدليل على ذلك ان لغة افلاطون المنطقية هي نفس لغة الأيليين والسوفسطائيين ، كما ان منهج افلاطون المنطقي هو بعينه المنهج الجدلي الفلسفي الافلاطوني الذي يقوم في شقة الهابط على طريقة القسمة الثنائية ذات الأصول الأيلية والرياضية .

ويمثل كتاب « التحليلات الأولى » لأرسطو مرحلة القطيعة الابستمولوجية ليس فقط مع كل صور الممارسات السابقة للفكر المنطقي عند كل من الايليين والسوفسطائيين وصاحب الأكاديمية ، بل ان هذا الكتاب يقطع الصلة المعرفية بينه وبين كتاب « الطوبيقا » لأرسطو نفسه ، والذي يعتبر ـ في أحسن التفسيرات ـ بمثابة أحد مؤلفات الشباب التي كان يتمرس فيها صاحب الأورجانون ويتدرب على صياغة القواعد النظرية لعلم المنطق كما جاءت بعد ذلك في « التحليلات الأولى » (٤٢).

والمتفحص لهذا الكتاب الاخير يجده مختلفا تمام الاختلاف عن كل ما سبقه من « تراث منطقي » عند الفلاسفة اليونان ، فهو يمثل قطيعة معرفية مع هذا التراث ، اي أنه بدون أن يلغيه او ينفيه يتعداه ويتجاوزه . ونستطيع ان نجمل معالم الجدة المطلقة التي تميز هذا الكتاب فيمايلي :

أ ـ نظرية مكتملة في الاستدلال المنطقي التحليلي ، هدفها العلم الاستنباطي البرهاني الا انه لم يخطر ببال

---

(٤٠) أفلاطون : السوفسطائى ، الترجمة العربية ، ٢١٩ أ ، ٢٢١ب ، ج . راجع ايضا المطلب الاول من الفصل الاول .

(٤١) عبد الحميد ، د . حسن : الابعاد الحقيقية . ، ص ٩٥ وما بعدها و ٩٩ وما بعدها .

(٤٢) Aristote, Topiques, trd. Tricot, L'introduction.

ارسطو مطلقا ان يكون منطقه منطقا صوريا خالصا على النحو الذي اراده ـ مثلا ـ هاملتون ـ فيما بعد ـ لـ « تحليلاته الجديدة » صحيح أن نظرية القياس تبدو في « التحليلات الأولى » وكأنها مقطوعة الصلة بمضمون الفكر ، الا ان هذه الفكرة باطلة رغم شيوعها حتى بين المتخصصين في المنطق ، وسرعان ما تتداعى حين نعلم أن « نظرية القياس » ما هي ببساطة الا تمهيد او اعداد لنظرية البرهان ، موضوع « التحليلات الثانية » ، والتي كانت الهدف النهائي من المنطق الأرسطي . فالنظرية المنطقية برمتها ـ عند ارسطو ـ هي في خدمة العلم . ومعنى هذا بعبارة اخرى ان المنطق الأرسطي ظل على علاقة وثيقة بالواقع ، ولهذا فقد اكتسب ـ الى حد بعيد ـ الطابع التجريبي . كما انه ظل مرتبطا بالميتافيزيقا ، اذ أنه يعتبر وسيلتها المنهجية في التعبير عن نفسها . وباختصار فان النظرية الأستدلالية المنطقية التي تضمنها كتاب « التحليلات الأولى » تستند الى نزعتين فلسفيتين متكاملتين عند أرسطو هما النزعة الواقعية من جانب والنزعة العقلانية من جانب آخر[٤٣] .

ب ـ لغة جديدة كل الجدة صاغها أرسطو للتعبير عن نظرية القياس وقواعده وأشكاله وضروبه . . الخ . وأهم ما يميز هذه اللغة الجديدة هي بعدها التام ـ كما لاحظ لوكاشيفتيشي ـ عن استخدام الألفاظ السيكولوجية التي كانت تمثل العيب الأساسي للغة المنطقية قبل أرسطو[٤٤] .

ج ـ منهج استخدمه ارسطو لأول مرة في تاريخ علم المنطق وهو المنهج الاستنباطي . صحيح ان عناصر هذا المنهج كانت قد بدأت في التراكم على ايدي الرياضيين السابقين على ارسطو[٤٥] . إلا أن هذا المنهج قد اكتمل في التحليلات الأولى » . ومعنى هذا ان استخدام المنهج الاستنباطي في بناء نظرية القياس يعتبر قطيعة مع منهج القسمة الثنائية الذي كان مستخدما في مرحلة الممارسة العفوية التلقائية لعلم المنطق قبل ارسطو عند الايليين ومن تلاهم من المفكرين حتى افلاطون .

لقد بقي علم المنطق كما صاغ ارسطو نظريته ووضع لغته وحدد منهجه كما هو حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا . وتعتبر كل اعمال المشتغلين بالمنطق خلال ثلاثة وعشرين قرنا من الزمان تقريبا ـ من وجهة نظر هذا المبدأ الابستمولوجي الأول الذي ينظم نشأة العلم وتطوره ـ شرحا او استكمالا ، في احسن الاحوال ، للنظرية الأرسطية نفسها . وهذا التأكيد ينسحب على كل المشتغلين بالمنطق خلال هذه القرن في الشرق والغرب على السواء . لقد صدق كانت حينما لاحظ في مقدمة الطبقة الثانية لكتابه « نقد العقل الخالص » بأن المنطق لم يتقدم خطوة واحدة منذ أيام أرسطو ، وأن نظرية القياس ـ وهي صلب المنطق الأرسطي ـ قد وجدت صياغتها الأخيرة والنهائية في كتاب « التحليلات الأولى »[٤٦] .

واذا كان كتاب « التحليلات الأولى » يمثل الثورة الأولى داخل ميدان المنطق ، وان هذه الثورة قد أنجزها ارسطو بمفرده ونقل بها هذا الفرع من فروع المعرفة من مرحلة الممارسة العفوية الى مرحلة الصياغة النظرية . فان الثورة الثانية قد تم انجازها بشكل قطيعة ابستمولوجية تفصل في تاريخ المنطق بين مرحلتين متميزتين : مرحلة المنطق الأرسطي التي اجملنا معالمها في

(٤٣) Tricot J., Traite de logique, pp. 27-28.
(٤٤) Kotarbinski T., Lecons sur l'histoire., p. 11.
(٤٥) Kotarbinski T., Ibid., p. 5.
(٤٦) Kant, Critique., preface, p. 15.

الفقرات السابقة من جانب ومرحلة المنطق الرياضي الحديث من جانب اخر . ونستطيع ان نوجز معالم القطيعة الأبستمولوجية التي أحدثتها الثورة الأخيرة في ميدان المنطق فيما يلي :

أ ـ أن المناطقة قد تيقنوا بأن استخدام اللغة العادية الطبيعية في المنطق من شأنه ان يصبغ على الاستدلال نفسه كل انواع اللبس والغموض ، مثال ذلك استخدام « فعل الكينونة » الذي يعبر في نفس الوقت عن الانتماء « والتضمن » و« التكافؤ » (حين نكون بصدد التعريفات المنطقية) . وكذلك استخدام « البدائل » (اما . . او . .) الذي يمكن ان يفسر على انه استبعادي exclusif او لا ـ استبعادي Non- exclusif . . الخ . ولهذا السبب فان المناطقة المحدثين قد فضلوا التعبير عن هذه « الثوابت » المنطقية برموز اتفاقية لا يمكن ان تحتمل اكثر من معنى واحد . وعلى هذا ، فان القطيعة الابستمولوجية التي حدثت في علم المنطق في أواخر القرن التاسع عشر قد ظهرت أول ما ظهرت في لغة المنطق نفسه . ولقد صاغ لنا فريجه Frege (ت ١٩٢٥) لغة رمزية أهم ما تميزت به هو الغموض والتعقيد ، ولهذا السبب فانها لم تنتشر من بعده . واللغة التي استمرت بعد ذلك هي اللغة التي اعدها بيانو Per-no (ت ١٩٣٢) ، والسبب في ذلك هو بساطتها ووضوحها ، وهي نفس اللغة الرمزية الرياضية التي تبناها وطورها برتراند رسل (ت١٩٧٠) ، والتي ستصبح اللغة الأم للمنطق الحديث كله[٤٧] .

ب ـ ويبدو العنصر الثاني من عناصر الجدة التي جاءت بها الثورة التي حدثت داخل ميدان علم المنطق في أواخر القرن التاسع عشر في المنهج . فقد تمت الاستعاضة عن المنهج الاستنباطي الارسطي بالمنهج الأكسيوماتيكي (البديهي) (انظر ص ١٧ و٣٠) . واستخدام المنهج الأكسيوماتيكي في بناء الانساق الاستدلالية الرمزية الحديثة كان بمثابة فاتحة عهد جديد في تاريخ المنطق . وأول من تنبه الى ضرورة التحديد الدقيق للقواعد التي تتحكم في سير البرهان الرياضي ـ المنطقي هو فريجة . انني اذهب الى ابعد مما ذهب اليه أقليدس ، بمعنى انني اصر على ضرورة التحديد المسبق لكل الوسائل والطرق التي من شأنها ان تقود البرهان وتفضي بنا الى النتائج » في بناء النسق الصوري الرمزي الذي كان فريجة اول من قام باعداده داخل ميدان المنطق الحديث[٤٨] . ولقد زاد دفيد هلبرت Hilbert من وضوح المنهج الأكسيوماتيكي البديهي المستخدم في بناء الانسقة الصورية حينما اكد على ضرورة الفصل بين التقنية الشكلية في بناء مثل هذه الأنساق والجانب المتعلق بالمعنى الذي نعطيه للرموز والعلامات الداخلة في تكوين نفس الأنساق السابقة .

والأنساق الرمزية الفرضية التي تبنى عن طريق المنهج الجديد تسمح بتفسيرات مختلفة متعددة عند التطبيق ، وبالتالي فانه يمكن استخدامها في اكثر من ميدان .

ج ـ والعنصر الثالث الذي صاحب القطيعة الأبستمولوجية التي حدثت في تاريخ المنطق في أواخر القرن التاسع عشر هو تعدد الأنساق الصورية الرمزية التي يمكن أن تشيد ، الأمر الذي تطلب قيام « نظرية للأنساق الرمزية » . وموضوع هذه النظرية هو هذه الانساق الرمزية نفسها . وشيئا فشيئا ، أخذت هذه النظرية تكتسب الطابع الرمزي الذي يميز الأنساق التي تصدر عنها . واذا كانت الأنساق الرمزية تدخل في اطار

---

(٤٧) Logique mathematique, Art. in "Ency. Univ." Vol. 10, p. 51.

(٤٨) Kotarbinski T., op. cit., p. 291.

المنطق الخالص ، فان نظرية هذه الأنساق تدخل في اطار ما بعد ـ المنطق[٤٩] .

والخلاصة التي نـريد أن ننتهي اليهـا هي أن معالم القطيعة الأبستمولوجية التي تحدثهـا الثورات العلميـة داخل العلم يمكن تتبعها على ثلاثة مستويات : مستوى لغة العلم من جانب ومنهجه من جانب آخر ، ومستوى نـظرية العلم من جـانب ثالث ، وهـذا هو مـا فعلناه بالنسبة لتطبيق هذا المبدأ الأبستمولوجي الأول على نشأة علم المنطق وتطوره في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

القسم الثاني

المبدأ الثاني :

> يمر العلم ـ أيا كان ـ في نشأته وتطوره بالمرحلة الوصفية ، ثم المرحلة التجـريبيـة ، فـالمـرحلة الاستنبـاطيـة وينتهي الى المـرحلة الأكسيوماتيكية .

- ١ -

والمدخل الضروري لتوضيح هذا المبـدأ هو تحـديد المقصود بما ورد فيه من مصطلحـات أساسيـة وهي : وصفية ، تجريبية ، استنباطية ، وأخيرا اكسيوماتيكية . المرحلة الوصفية هي المرحلة التي تلي ما يسمى بالادراك الحسي المباشر أو ما يسميه برتراند رسل بـالمعرفـة عن طـريـق الالـف .[٥٠] « Knowledge by acquintance» .

والمستـوى المباشـر للمعرفـة ، وهو الادارك الحسي المباشر لا يتطلب أى نوع من أنـواع الأستدلال ، ولا يقتضي استصـدار أحكام من أى نـوع . وحين يبـدأ الانسان في إصدار أحكـام تتعلق بوضـع الموضـوعات المختلفة الحسية في فئات معينة ، مثل « فئة المقاعد » أو « فئـة الجدران » . . . الـخ ، فانـه يبدأ في استخـدام الأشكال البسيطة من الاستدلالات العقلية ، ويكون في قلب المرحلة الوصفية ، المرحلة الأولى التي ينطلق منها العلم . وتتسع المرحلة الـوصفية في تـاريخ كـل علم لتشمل مرحلة جمع البيانات عن كل الحالات الجزئية ، موضوع دراسة العلم ، وكذلك تتضمن محاولة احصاء ووصف وتصنيف عليها هذه البيانات نفسها .

والمرحلة التجريبية في تاريخ العلم هي المرحلة التي تلي في التطور المرحلة الوصفية . ونحن نستخدم هنا لفظ « تجريبية » لنعبر به عن المعارف التي نحصل عليها عن طريق الاستقراء اما « الاستقراء » فاننا نفهمه هنا بمعنى واسع للغاية ، فهو لا يعني فقط ـ وكما هو شائع ـ « تلك العلاقة السببية التي توجد بين ظاهرتين ، وانما يعني أيضا قدرة العقل على تحديد شكل من الأشكال أو مسار من المسارات أو دالة من الدالات الرياضية وبعبارة أخرى ، فان الاستقراء لا يعني فقط تعميم خاصية مباشرة يمتلكها بعض أعضـاء الفئة عـلى كل الأعضـاء ، ولكن يعني استخلاص مجرد فكرة تمكننا من فهم الادراكات المتفرقة وغير الدقيقة التي حصلناها عن الأشياء . والسبب الذي جعـل معنى الاستقراء يـرتبط في أذهـان بعض العلماء بالتعميم هو أن العالم متاح لملاحظاتنا الحسية في صورة فئات واقعية . ولكن حينما ننتقل ـ وعلى نحو دقيق ـ من تحديد العلاقة بين أعضاء الفئة الى فكرة الفئة نفسها في ميدان الكيمياء ـ مثلا ـ فاننا نجد أنفسنا مضطرين الى

---

(٤٩) Ibid., PP. 293/294.

(٥٠) Russel B., Knwledge by acquintance., p. 25.

تعريف الاستقراء ـ أولا ـ عن طريق العلاقات التكوينية التي توجد بين الأشياء ذاتها » .(٥١)

فالمعنى الذي نحدده لمفهوم الاستقراء هنا قريب من المعنى الـذي أعـطاه لـه الفيلسـوف ليبنـتر . « ومعنى الاستقراء عند ليبنتز يتساوى ـ بدون تمييز ـ مع المعرفة التي حصلنا عليها عن طـريق التجربـة .(٥٢) على أن يكون مفهوم « التجربة » هنا عاما للغاية بحيث تدخل فيه كل الأبعاد الحدسية ، وتلك الخاصة بالمحاولة والخطأ والتي تصاحب تطور المعرفة بحكم طبيعة المرحلة التي نتحدث عنها .

والمرحلة « الاستنباطية » هي المرحلة التي أفضى اليها التـراكم الكمي المعرفي الـذي حققـه تـطور العلم في المرحلتين الوصفية والتجريبية . وقد أدى هذا التراكم الكمي الى تغير كيفي على ثـلاثة مستـويات محـدده : مستوى الوسائل العقليـة المنهجية من جـانب ومستوى مفاهيم العلم ومبادئـه من جانب آخـر . اما المستـوى الثالث فهو مستوى نظرية العلم ، التي تحدد البنيـة أو الشكل الذي سيجيء عليه العلم في هذه المرحلة . وفي المرحلة الاستنباطية يتم صياغة الحد الأدنى من قـواعد العلم ومبادئه التي تمكن المختصين من الانتقال من مبدأ أو اكثر داخل العلم الى مبدأ جديـد كما هـو الحال في المنطق والريـاضة ، أو تمكنهم من التنبؤ بمـا سيحدث مستقبلا ـ بحسب مبدأ عام مستقر ـ كـما هو الحـال في العلوم الطبيعية ، أو تؤهلهم أخيرا لاستنباط أحـكـام معينة من قواعد عامة لحل مشكلات اجتماعية جزئيـة معينة ، وهذا هو مثلا شأن علم القانون .

اما المرحلة « الأكسيوماتيكية » فنعني بها المرحلة التي وصلت اليها فروع المعرفة المتقدمة من منطق ورياضـة وغيرها ، وهي مرحلة البناء النسقي القائم على مجموعة من البديهيات التعسفية والحدود والمفاهيم غير المعـرفة داخل النسق ، ويتوصل الباحث فيها الى نتائج أو قضايا جديدة تترتب على هذه البديهيات باستخدامه لقـواعد استنباطية خاصة بالنسق نفسه .

ويبدو هذا المبدأ بما يتضمنه من مراحـل أربع عـلى اتساق تام مع الأبستمولوجيا الارتقائية التي أسسها جان بياجيه ، كما يبدو على اتفاق مـع روح الأبستمولـوجيا التاريخية النقدية كـما جاءت عنـد جاستـون باشـلار . وتوضيح ذلك أن الأبستمولوجيا الأرتقائية تتميز بنظرة شمولية متكـاملة للمعرفـة . فسواء كنـا على مستـوى التفسـير النفسي أو على التفسـير الاجتماعي للمعـرفة ـ والذي هو الامتـداد الطبيعي للتفسـير النفسي ـ فان التحليـل الأرتقائي عنـد جان بيـاجيه يفتـرض أيضـا التحليـل البنيوي . ومعنى ذلـك أن تـاريـخ العلم ، والذي هو في نفس الوقت تاريخ العقل الانساني ، لا يمكن استحضـاره دفعة واحـدة ، وانما يتم ذلـك بعد تقسيمه الى مراحل أساسية وفقا لمبـدأ التطور . وكـل مرحلة في تاريخ العلم هي المحصلة النهائية لمجموعـة متشابكة من العوامل التي تؤدي اليها ، الا أنها تتميز ببنية خاصة عما سبقها وعما سيتلوها من مراحل أخرى . ولقد أكد بياجيه على العلاقة التي يجب أن توجـد على صعيد ابستمولوجيا العلم بين وجهة النظر التي تعتمد على التحليل المنطقي ـ البنيوي ووجهة النظر التي تستند الى علم النفس الارتقائي ، وكذلك وجهة النـظر التي تقوم على التحليل التاريخي النقدي .(٥٣)

(٥١) Lalande A., Vocabulaire., p. 508.
(٥٢) Ibid., p. 506.
(٥٣) Piaget J. Psychologie., p. 34.

أما الاتساق القائم بين هذا المبدأ والابستمولوجيا التاريخية النقدية عند جاستون باشلار فيمكن توضيحه على أساس مفهومي التراجع الزمني والقطيعة الابستمولوجية . فأنت اذا بدأت دراسة تاريخ اي علم انطلاقا من حالته الراهنة . التي قد تناظر أية مرحلة من المراحل الأربع التي يتضمنها هذا المبدأ الثاني فان هذا سيقودك لا محالة الى المراحل السابقة . فالمرحلة الاستنباطية للعلم تفترض المرحلة التجريبية ، وهذه الأخيرة تفترض المرحلة الوصفية التي تفترض بدورها مرحلة الادارك الحسي المباشر للأشياء . على أن كل مرحلة من هذه المراحل تتميز ببنية أو هيكل خاص يميزها عما سبقها أو عما سيتلوها من مراحل أخرى . وهنا يأتي دور القطيعة المعرفية التي تفصل هذه المراحل وتميز بعضها عن بعضها الآخر . وهذه القطيعة ـ بطبيعة الحال ـ ليست آلية أو ميكانيكية بل هي جدلية بمعنى أن المرحلة الأخيرة التي يتوصل اليها العلم لا تبطل أو تلغى المراحل السابقة بل تحتويها وتتجاوزها .

-٢-

وقبل أن نتوغل في شرح هذا المبدأ والاستشهاد بأمثلة من تاريخ العلم نفسه تؤيد ما نذهب اليه ، نود أن نسجل هنا خلافنا الكامل مع أصحاب المذاهب الوضعية والوضعية المنطقية ومن ذهب مذهبهم من أنصار النزعات التجريبية ، وذلك فيما ادعوه بشأن العلوم المختلفة . وغنى عن البيان أن وجهات نظر هذه الفلسفات في شتى فروع العلم قد ضمنها صراحة بعض المؤلفين العرب في ميدان فلسفة العلوم داخل مؤلفاتهم ، بل أصبحت تكون خطة ومنهج هذه المؤلفات ذاتها . وخلاصة دعاوي هؤلاء وأولئك أن العلوم تنقسم الى ثلاث مجموعات : العلوم الاستنباطية الصورية ، والعلوم الطبيعية التجريبية ، والعلوم الانسانية . وقد يضيف بعضهم مجموعة رابعة وهي العلوم الوصفية .[٥٤] (بدوي ، د . عبد الرحمن : النقد التاريخي ، ص أ وما بعدها من مقدمة المترجم على « المدخل الى الدراسات التاريخية » لأنجلو أوسينوبوس) . وأنت تجد هذه الوجهة من النظر منتشرة في أغلب ما كتب عن فلسفات العلوم في المشرق العربي . ولعل المسئول الأول عن انتشار مثل هذه الأفكار هو الدكتور زكي نجيب محمود .[٥٥] (محمود ، د . زكي نجيب : المنطق الوضعي ، ٢ ، في فلسفة العلوم ، ١٩٦٦ ، ص ٦١ ، ٩٠ ، ١٤٣ ، ٣٠٣)) . وعلى الرغم من كون هذه الوجهة من النظر غير موفقة ، الا أن بعض تلاميذ استاذنا قد قبلوها بدون تمحيص ، وروجوا لها في مؤلفاتهم التي حافظوا فيها على أفكار أستاذهم ـ بدون تغيير ـ فيما يختص بتصنيف العلوم التي تعرضوا لدراسة فلسفاتها .[٥٦] وغنى عن البيان أن هذه الوجهة من النظر بجانب الصواب الآن ، وتمثل بالتالي عقبة حقيقية أمام تقدم الفكر العلمي والفلسفي . والحقيقة هي أن تقسيم العلوم الثلاثي . الذي نتعرض له بالنقد في هذه الفقرة آت من الفلسفة القديمة وفلسفة العصور الوسطى بالذات . فقد انقسمت العلوم في العصور الوسطى المسيحية الى مجموعتين : الرياضية في جانب ، وعلم الفيزياء في جانب آخر . على أساس أن

(٥٤) بدوى ، د . عبدالرحمن : النقد التاريخى ، ص أ .

(٥٥) محمود ، د . زكى نجيب : المنطق الوضعى ، حـ ٢ ، فى فلسفة العلوم ، ص ٦١ ، ٩٠ ، ١٤٣ ، ٣٠٣ .

(٥٦) ليعذرنا القارىء لعدم ذكر أمثلة لمؤلفين من تلاميذ الدكتور زكى نجيب ، فأغلبهم زملاء لنا ، ولهم فى قلوبنا كل حب وتقدير . وفى امكان القارىء ان يتأكد من صحة كلامنا بمراجعة مؤلفات فلسفة العلوم التى ألفها تلاميذ الاستاذ الكبير . ولقد اضطررت حينما اشتركت مع الدكتور محمد مهران فى تأليف كتاب « فى فلسفة العلوم » ان نسير حسب طريقة استاذنا زكى نجيب أيضا . ولم لا ؟ وفيما يختص بى ، فقد حاولت ان أخرج بما شاركت به فى هذا الكتاب عن الموضوعات التقليدية التى يعالجها د . زكى نجيب وتلاميذه فى اطار هذه المادة . وهذا الكتاب قامت بنشره مكتبة سعيد رأفت بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، فليرجع اليه من يشاء .

المقصود . بالعلم الأخير هو دراسة كل جوانب الطبيعة بما فيها الانسان .[٥٧] (Blanche (Robert , L'epistemologie , 1977 , p. 65 .
ومعنى هذا أن العلوم الانسانية كانت متضمنة في العلوم الطبيعية ، بما أن الأنسان هو جزء من الطبيعة .

أما نحن فاننا نرفض كاملا مثل هذه النظرة الأفقية للعلوم كما تبدو في حالتها الراهنة ، تلك الحالة التي لا تعبر عن حقيقة هذه العلوم والمراحل التي مرت بها حتى انتهت الى ما انتهت اليه حاليا . ونستبدل بهذه النظرة الأفقية نظرة أخرى رأسية تاريخية ، يبدو فيها الوصفي والتجريبي والاستنباطي والأكسيوماتيكي بمثابة مراحل متتالية في تاريخ كل علم على حده . « فهناك ما يشبه القانون الذي تخضع له كل العلوم في تطورها ويتحكم في انتقالها كل بحسب موقعه من مراحل التطور الأربع التي ينص عليها القانون نفسه ، ووفقا لمسار لا يمكن عكسه ، وهذه المراحل هي : المرحلة الوصفية فالاستقرائية فالاستنباطية واخيرا المرحلة الأكسيوماتيكية » .[٥٨]

وما نزعمه هو أن جميع العلوم قد مرت او تمر الآن او ستمر في المستقبل بمختلف هذه المراحل التي ينظمها هذا المبدأ الأبستمولوجي والذي بصدد توضيحه واثباته . فلا توجد علوم في ذاتها وصفية أو تجريبية . كما لا توجد علوم في ذاتها استنباطية أو اكسيوماتيكية ، كما قد توحى بذلك النظرة السطحية للعلوم في حالتها الراهنة . ان ما هو وصفي مثل علم اللغة أو المعادن ، أو ما هو تجريبي مثل بعض العلوم الطبيعية يمكن أن يتطور ويتحول الى المرحلة التالية والتي لم يصل اليها نفس العلوم بعد . ألم تنتقل بعض فروع علم الطبيعة الى المرحلة الاستنباطية ؟ ألم يتعد بعضها الآخر المرحلة الاستنباطية الى المرحلة الأكسيوماتيكية ؟[٥٩] . ألم تصل كذلك بعض فروع علوم معينة الى المرحلة الأكسيوماتيكية مثل علمي الأحياء واللغة ؟[٦٠] . هذا مع العلم بأنه لم يكن يخطر ببال احد من المفكرين وحتى وقت قريب أن تصل هذه العلوم الأخيرة الى تلك المرحلة ابدا . والخلاصة هي « أنه لا يوجد علم يرفض بطبيعته المعالجة الأكسيوماتيكية . »[٦١]

- ٣ -

سنحاول في الفقرات التالية أن نثبت بطلان التقسيمات البالية للعلوم الى مجموعات ثلاثية أو رباعية (علوم صورية استنباطية ، علوم طبيعية تجريبية ، علوم انسانية ، علوم وصفية) ، والذي تجده في كثير من مؤلفات فلسفة العلوم في العربية وغيرها من اللغات الأوربية الحديثة عن طريق البرهنة على أن جميع العلوم التي تنتمي الى هذه المجموعات السابقة انما تخضع لهذا المبدأ رباعي المراحل في تطورها .وسنستشهد ـ أساسا ـ بمثالين : الرياضة من جانب والقانون من جانب آخر .

فالرياضة التي توصف في هذه المؤلفات بأنها صورية ـ استنباطية .[٦٢] هي الآن ـ وكما سنرى في تضاعيف

---

(٥٧) Blanche R., L'epistemologie, p. 65.
لقد استخدمنا النص الفرنسى قبل ان تصدر ترجمتنا لهذا الكتاب ، فليعذرنا القارىء . راجع : بلانشيه ، روبير : نظرية المعرفة العلمية ، الكويت ، مطبوعات الجامعة ، ١٩٨٦ .

(٥٨) Blanche R., L'axiomatisue, p. 84.
Bunge M., Method and matter., pp. 67-68.

(٥٩)

(٦٠) الموسوعة الفلسفية ، ص ٤٦٢ .

(٦١) Blanche R., L'axiomatique, p. 83.

(٦٢) محمود ، د . زكى نجيب ، فى فلسفة العلوم ، ص ٦١ ـ ١٤٠ .

هذه الفقرات ـ ليست كذلك : انها أصبحت ـ منذ دفيد هلبرت ـ صورية ـ اكسيوماتيكية . وقبل أن تكون كذلك ، خضعت في تطورها لهذا المبدأ ـ الذي نحن بصدد تفصيل الحديث فيه ـ الذي ينظم نشأة العلوم وتطورها . ماذا يمكننا أن نسمى المرحلة التي مرت بها الرياضة قبل مرحلتها التجريبية عند البابليين والهنود وقدماء المصريين ؟ تلك المرحلة التي يفترض الباحث أن الانسانية قد فرغت فيها من تحديد جزء اساسي مما نسميه اليوم بالثوابت والمتغيرات الرياضية ، وذلك عن طريق جمع الأشياء الجزئية الأحادية والثنائية والثلاثية . . . الخ ، وتصنيفها فيما نسميه اليوم أيضا بفئات الاعداد الاحادية والثنائية والثلاثية . . . الخ . ونتيجة لهذا ، توصل الانسان الى سلسلة الأعداد الطبيعية كتجريد مباشر من الأشياء الحسية الجزئية التي كان يتعامل بها ومعها في حياته اليومية . وما قلناه عن المتغيرات نقوله أيضا عن الثوابت الرياضية . فالمرحلة التجريبية للرياضة تفترض معرفة الرياضي ليس فقط بالأعداد الطبيعية ، لكن تفترض معرفته أيضا بالثوابت الرياضية الأولية مثل الجمع والطرح والضرب . . . الخ . ولقد انتهى الرياضيون فيما قبل المرحلة التجريبية من تحديد مفاهيم هذه العمليات الأولية عن طريق تراكمها في الخبرة الحسية ، ثم عن طريق وصفها وتصنيفها بعد ذلك في عمليات تختص بالجمع واخرى بالطرح وثالثة بالضرب وهكذا . فالرياضة قد مرت أولا بالمرحلة الوصفية وقبل أن تنتقل الى المرحلة التجريبية في الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية .

وتبدو المرحلة التجريبية للرياضيات أوضح ما تبدو في علم الهندسة عند قدماء المصريين . والمعروف أن الدوافع التي أدت بالمصريين الى الأهتمام بالهندسة هي دوافع في جملتها ذات طابع : ديني واقتصادي . ويتمثل الدافع الديني في حاجة المصريين القدماء إلى الاهتمام بالهندسة وتطويرها من اجل بناء المعابد والمقابر والأهرامات ، ولهم في هذا الميدان انجازات رفيعة ترتفع بهم من مستوى البنائين ـ كما يقول جورج سارتون ـ الى مستوى صانعي العدسات البصرية الدقيقة[٦٣] . ويتمثل الدافع الاقتصادي في حاجة المصريين القدماء الى تطوير فن مسح الأراضي وقياسها . ولعل هذه الحاجة العلمية بشكل عام تمثل الدافع الأول في نشأة علم الهندسة كما يرى دامبييه .[٦٤] فالمعروف أن النيل كان يزيل كل عام وبعد فيضانه السنوى العلامات والحواجز التي تفصل الملكيات الزراعية بعضها عن بعضها الآخر ، ولهذا السبب اضطر قدماء المصريين الى تطوير فن مسح الأراضي وقياسها . واذا صح بالتالي القول بأن المرحلة التجريبية لعلم الهندسة قد امتدت زمنا طويلا عند المصريين القدماء . فالثابت تاريخيا أن بداية بناء الأهرامات تعود الى القرن الثلاثين قبل الميلاد تقريبا . اما الدافع الاقتصادي وراء تطوير علم الهندسة في مصر القديمة ، والمتمثل في إعادة قياس الأراضي الزراعية ورسم حدود الملكيات الزراعية كل عام ، فيعود الى بداية الحياة المنظمة على جانبي وادي النيل[٦٥] . وغنى عن البيان أن هذه المرحلة قد استمرت حتى ظهور اقليدس (من مدرسة الاسكندرية) في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الثالث ق . م ووضعه

(٦٣) سارتون جورج : تاريخ العلم . العلم القديم في العصر الذهبي لليونان ، ص ٩٩ .
(٦٤) Dampier S.W.C., A history of science, p. 40.
(٦٥) راجع كذلك ما ذكره سنجر عن الرياضة عند المصريين القدماء : (Singer Ch., A short history of scientific ideas to 1900, pp. 5-12).

لكتاب « المبادى » الذي انتقلت معه الهندسة والرياضة برمتها الى المرحلة الاستنباطية .

والمرحلة الاستنباطية هي المرحلة التي يصل اليها العلم بعد قرون عديدة من جهد العلماء ـ المعرفي من اجل تنظيم مادة العلم ومعطياته التجريبية التي بلغت حدا معقولا من التراكم يسمح بوضع تفسير نظري لها . وهذا التفسير النظري يعني توصل العلماء الى صياغة الحد الأدنى من المبادىء العامة المجردة التي تسمح بالانتقال ـ استنباطيا ـ من مبدأ أو اكثر الى مبدأ آخر .

والنموذج الاستنباطي للعلم ـ كما أرسى قواعده أرسطو . عبارة عن نسق (ن) من القضايا ، وهذا النسق من شأنه أن يكون على اتساق مع المسلمات الآتية :

١ ـ كل قضية تنتمي الى النسق (ن) يجب أن تشير الى ميدان خاص من الموجودات الواقعية . (Analytica posteriora, A28, 87 a 38, A 7 , 75 a 38)

٢ ـ كل قضية تنتمي الى النسق (ن) يجب أن تكون صادقة .

٣ ـ اذا كانت هناك قضايا معينة تنتمي الى (ن) ، فان كل النتائج المنطقية التي تترتب على هذه القضايا تنتمي أيضا الى (ن) .

٤ ـ يتكون النسق (ن) من عدد (نهائي) من الحدود بحيث يكون :

أ) معنى هذه الحدود قد بلغ حدا من الوضوح لا يتطلب معه اي تفسير تكميلي لاحق .

ب) كل حد يرد في النسق يكون قابلا للتعريف بهذه الحدود نفسها .

٥ ـ يتكون النسق (ن) من عدد (نهائي) من القضايا بحيث يكون :

أ) صدق هذه القضايا قد بلغ حدا من الوضوح لا يتطلب معه أية بزهنة تكميلية لاحقة .

ب) صدق أية قضية أخرى تنتمي الى النسق (ن) يجب أن يتم اثباته عن طريق الاستدلالات التي تبدأ من هذه القضية ذاتها .

والمسلمات (١) و (٢) و (٣) يطلق عليها على التوالي مسلمات واقعية النسق وصدق وقواعد الاستنباط بداخله . وتكون المسلمات (٤) و (٥) مشتركة ما يطلق عليه داخل نموذج العلم الاستنباطي الأرسطي مسلمة الوضوح الخاص بالنسق (Analytica posteriori, A2, 72 a 27 , A 3, 72 b 5) . اما الحدود والقضايا الأساسية المشار اليها في المسلمات (٤) و (٥) فانها تسمى مبادىء العلم الذي نكون قد فرغنا من تأسيسة حسب هذا النموذج الاستنباطي .[٦٦]

وانتقال الهندسة الى المرحلة الاستنباطية يمثل ثورة حقيقية داخل العلم الرياضي لا تضاهيها الا تلك الثورة التي أضفى بها أرسطو نفس الطابع على المنطق في كتاب « التحليلات الأولى » في نفس القرن تقريبا . لكن هذه الثورة بعيدة عن أن توصف « بالمعجزة » ـ كما يحلو لبعض العلماء أن يصف كذلك ظهور العلم بوجه عام عند اليونان ـ وان كانت ـ كما يقول دامبييه ـ « اكثر جوانب الانتاج العقلي اليوناني نجاحا وتوفيقا » .[٦٧] ويمكننا أن نضع الجهد الاقليدي الخاص بنقل الهندسة الى المرحلة الاستنباطية في أبعاده الحقيقية اذا ما أشرنا الى جهود الرياضيين اليونان السابقين على اقليدس من

---

(٦٦) Beth E.W., The foundtions., pp. 31-32.

(٦٧) Lampier S.W.C., op. cit., p. 16.

جانب ، وعلى ما أفاده اقليدس من أرسطو من جانب آخر .

يرى بعض العلماء أن « مبادىء » اقليدس ليست هي أول كتاب وضع للناس في هذا الميدان ، وأن الرياضيين اليونان قد بدأوا منذ أيام هيبوقراط الخيوسي في منتصف القرن الخامس ق . م في وضع كتب في الهندسة تحمل اسم « المبادىء » .(٦٨) كما أن كثيرا من النظريات الرياضية قد تم اكتشافها قبل النصف الأول من القرن الرابع ق . م ، وهذه النظريات قد أعيدت دراستها بطريقة نقدية في عصر أفلاطون ، كما تشهد بذلك محاورة نياتيتوس (عن المعرفة) .(٦٩) ألم يكتشف فيثاغورس (ت حوالي ٥٠٠ ق . م) نظريته الشهيرة القائلة بأن « المربع المنشأ على وتر المثلث قائم الزاوية يساوي مجموع المربعين المنشأين على الضلعين الآخرين » .(٧٠) الم يكن فيثاغورس نفسه احد الرياضيين اليونان الذي حاولوا اقامة الدليل العقلي على صحة كثير من النظريات الرياضية التي تعلموها من ناتج المرحلة التجريبية التي مرت بها الرياضيات عند المصريين القدماء ؟

صحيح أن جهود الرياضيين التي تراكمت عبر المرحلتين الوصفية والتجريبية.قد انتهت الى اقليدس الذي أفاد منها فائدة كبيرة في صياغة كتاب « المبادىء » ، الا أنه لا يقل عن هذا القول صحة بأن هذا الكتاب نفسه بما احتواه من نظرية في علم الهندسة « ومن لغة جديدة ومنهج جديد يمثل قطيعة ابستمولوجية مع كل تراث الانسانية الرياضي حتى ذلك الوقت . ولا أدل على صحة كلامنا هذا من أن المنهج الاستدلالي أو البنية الاستنباطية التي جاءت عليها « مبادىء » اقليدس قد أفادها من كتاب « التحليلات الأولى » لأرسطو ، ذلك الكتاب الذي صاغ فيه عملاق الفكر اليوناني نظرية القياس بوصفها النموذج الاستباطي الأول للعلم . كما أفاد اقليدس أيضا فائدة كبيرة من كتاب « التحليلات الثانية » التي يقدم فيها أرسطو المثل لكيفية تطبيق نظرية القياس في ميدان العلم الضروري البرهاني اي العلم الرياضي .(٧١)

وبقى النموذج الاستنباطي الاقليدي - الأرسطى قائما ومعمولا به في الرياضيات حتى نهاية القرن التاسع عشر . بل أن الهندسات اللا - اقليدية التي تم بناؤها ابان القرن الماضي مثل هندسات لوباتشوفسكي وريمان ، وقد تم تشييدها وفقا للنموذج الاستنباطي الاقليدي .

أما المرحلة الأكسيوماتيكية (البديهية) التي انتقلت اليها الرياضة ، فانها ترتبط باسم دفيد هلبرت D. Hilbert (١٨٦٢ - ١٩٤٣) - زعيم المدرسة الصورية - الذي أخرج عام ١٨٩٩ كتابه « أسس الهندسة » Grundlagen der Geomtrie وفيه يعبر عن الهندسة الاقليدية في صورة نسق اكسيوماتيكي محكم يستند الى مجموعة من البديهيات التعسفية المجردة . وأهم ما يميز البنية الأكسيوماتيكية للعلم هو أن في امكان العلماء صياغة علومهم على هيئة نسق صوري خالص لا حاجة لنا فيه الى شيء سوى اتباع قواعد الاستنباط وتطبيقعها بدقة . فالعلم في المرحلة الأكسيوماتيكية يصبح اذن

(٦٨) Enriques F., L'evolution de la logique, p. 5.

(٦٩) Ibid., p. 5.

(٧٠) يرى بعض العلماء ان المصريين القدماء قد عرفوا هذه النظرية - تجريبيا - قبل فيثاغورس بعدة قرون .

(Dampier S.W.C., A history of science, p. 16).

(٧١) يجد القارىء فصلا بحاله عن الروافد التى جعلت من الهندسة علما استنباطيا عند اليونان ، وذلك فى كتاب :

Arpad Szabo, The beginings of Greek mathematics, 1970, Ch. III "The construction of mathematics within a deductive framework" pp. 185-199.

صوريا خالصا . والبناء النسقي الأكسيوماتيكي يعتمد على أربعة عناصر أساسية نوردها فيما يأتي :

١ ـ تحديد عدد معين من القضايا التي تقبل بدون برهان ، واللازمة من أجل بناء النسق . وهذه القضايا هي البديهيات التي يتضمنها النسق داخل اطار النسق نفسه .

٢ ـ الأمر الثاني أنه لايمكن تعرف المفاهيم والبديهيات التي يتضمنها النسق داخل اطار النسق نفسه .

٣ ـ صياغة قواعد الاستنباط اللازمة للانتقال من قضايا معينة الى قضايا آخرى ، وتحديد الوسائل التي نتمكن بوساطتها من ادخال مفاهيم جديدة أو اضافة قواعد معينة للنسق نفسه .

٤ ـ يتم استنباط كل قضايا النسق الأكسيوماتيكى المتبقية من القضايا التي ذكر ناها في (١) بوساطة القواعد والوسائل الاستنباطية التي حددناها في (٣) . (٧٢)

وغنى عن البيان أن هناك من فلاسفة العلم من يرد عناصر النسق الأكسيوماتيكى الى ارسطو نفسه ، والى كتاب « التحليلات الثانية » على وجه التحديد . « فأرسطو يتساءل في هذا الكتاب عن امكانية تأسيس العلوم بطريقة أكسيوماتيكية (بديهية) . وهو يحدد في مطلع هذا الكتاب قضايا معينة ويطلق عليه لفظ « بديهيات » ، وكل القضايا الأخرى اللاحقة يجب أن تستنبط منها وفقا لقواعد الاستدلال المنطقى الصارم » . (٧٣)

وواضح أن ما يذكره الأستاذ لورنزن عن محتوى « التحليلات الثانية » يتطابق مع روح المنهج الاستنباطى كما لخصنا عناصره في الفقرة السابقة .

على أية حال ، لقد كان للنموذج الأكسيوماتيكى الذي أرسى هلبرت قواعده في « أسس الهندسة » تأثير كبير على الرياضيات في القرن العشرين . فقد حذا غالبية الرياضيين حذو هلبرت في بقية فروع الرياضيات . وهكذا حقق هلبرت للرياضة مالم يتحقق لها منذ « مبادىء » اقليدس وحتى نهاية القرن التاسع عشر . حقيقة ان « مبادىء » اقليدس قد تميزت بطابع استنباطى صرف ، لكنها ـ كما يرى بوير ـ قد « تضمنت الكثير من الافتراضات غير المعلنة ، والتعريفات عديمة المعنى ، واحتوت آيضا على جانب كبير من عدم الأنساق المنطقى » . (٧٤)

ولقد أدرك هلبرت كل عيوب النموذج الاستنباطى الاقليدى للعلم ، وأدرك على وجه التحديد أننا لا نستطيع أن نعرف ـ كما فعل اقليدس ـ كل حد أو مفهوم نستخدمه في البناء الهندسى . ولهذا فقد انطلق في نسقه الجديد من ثلاثة موضوعات وست علاقات استخدمها بدون تعريف ، وأضاف إليها احدى وعشرين بديهية كونت مع قواعد الاستنباط (داخل النسق) بالأضافة الى النتائج التي رتبها على البديهيات النموذج الجديد التي انتقلت اليها الهندسة على يديه وهي مرحلة البناء الأكسيوماتيكى للعلم . (٧٥)

---

(٧٢) روزنتال م . ، الموسوعة الفلسفية ، ص ٤٦١ .

(٧٣) Lorenzen L'etablissement P 468 .

(٧٤) Boyer CB Ahistory of Mathemtics P.658 .

(٧٥) هناك ثلاثة شروط اساسية يجب ان يستوفيها النسق الاكسيوماتيكى بجوار الشروط الاخرى التى ذكرناها فى المتن : (١) شرط الاتساق consistance بمعنى عدم تناقض البديهيات ـ داخل النسق ـ بعضها مع بعضها الاخر . (ب) شرط الاكتمال completude بمعنى انه اذا كانت هناك داخل النسق قضيتان متناقضتان ، وكل منهما قد استوفتا شروط الصياغة فى حدود النسق ، فان واحدة من الاثنتين ـ على الأقل ـ يمكن اثبات صحتها . (جـ) شرط العامل المقرر decidabilite ومعناه انه اذا توفر فى النسق بجوار شرط الاكتمال شرط النسق ، وكانت هناك فى النسق قضيتان مكونتان من أية قضية ونقيضها ، فانه بامكاننا دائما ان نقرر صدقهما او كذبهما بالنسبة للنسق الاكسيوماتيكى الذى نحن بصدده .

وتقدم لنا نظرية الاعداد الطبيعية التى اعدها بيانو peano نسقا اكسيوماتيكيا مبسطا يقوم على خمس بديهيات :

أ ـ الصفر عدد .

ب ـ تالى العدد هو نفسه عدد .

ـ ٤ ـ

يتضح لنا من استعراض المراحل الأربع التي مرت بها الهندسة في تطورها أن موضوع العلم ـ خلافا لما زعمته بعض الاتجاهات القديمة والوضعية ـ لاعلاقة لـه ببنية العلم أو هيكله . فقد خلطت هذه الاتجاهات بين موضوع العلم وهيكل العلم ، فخلطوا ـ مثلا ـ بين موضوعات العلوم التي يقال عنها أنها وصفية الآن وهي البحث في الظواهر المفردة مثل علم المعادن وعلم اللغة وغيرها ، والمرحلة الوصفية للعلم كما بيناها في هـذا السياق . إذا صح هذا الخليط يصح معه بالتالي أن هذه العلوم كتب عليها أن تبقى على حالتها هذه أبد الدهر ، وبدون أن تحقق شيئا من التطور أو التقدم ، أي بدون أن تنتقل الى المراحل الأخرى من تطور العلم كما بيناها في الفقرات السابقة . ألم تخلط هذه الاتجاهات كذلك بين موضوعات العلوم التي وصفتها « بالصورية » (المنطق والرياضة) من جانب وبنية هـذه العلوم وهيكلها من جانب آخر . لقد دمغت هـذه العلوم بخاصية « الاستنباطية » ، كما لو كانت هذه العلوم قد ولدت هكذا وستظل استنباطية الى ما شاء الله . ولقد برهنا في الفقرات السابقة على أن الهندسة قد مرت بالمراحل الأربع (الوصفية ـ التجريبية ـ الاستنباطية ـ الأكسيوماتيكية) التي يمر بها كل علم في تطوره .

ولا أدل على الخلط والغموض الذي يعيش فيه ويروج له اصحاب الاتجاهات الوضعية والتجريبية من أنهم اقتطعوا جزءا من العلوم أطلقوا عليه اسم « العلوم الانسانية » ونسوا أن كل العلوم « انسانية » ، بمعنى أنها جميعا من نتاج العقل الانساني . وقد يكون من الأفضل ـ بهذه المناسبة ـ « أن نطلق عليها اسم (علوم الانسان) ، بمعنى العلوم التي تبحث في الانسان » .[٧٦]

(Banche Robert, Lepistemogie 1977 P 70 .

بل ان علوم الانسان هذه قد مرت وتمر بنفس المسار الهيكلي الذي حددناه في هذا المبدأ الثاني الذي ينظم نشأة العلوم وتطورها . ونستطيع أن نستشهد على صدق هذه الدعوى بمثال نأخذه من ميدان القانون ، احد « علوم الانسان » ، ان لم يكن أول علم استقل ـ تاريخيا ـ عن علوم الانسان .

لقد تحقق للقانون في العهد الروماني تطور وازدهار لا يضاهيه بحال في الحضارات القديمة الا الازدهار والتقدم الذي حققه المسلمون في نفس المضمار (الفقه وأصوله) في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة .[٧٧] (عبد الرحمن ، حسن عبدالحميد : المنهج في النسق الفقهى الاسلامي) . وتقتصر مساهمة الرومان الحقيقية في تاريخ الحضارة الانسانية على تطويرهم وارسائهم لقواعد هذا العلم . ولقد شجع على هذا التطور وعمل على اذكائه ما تميز به الرومان من عقلية نفرت من

جـ ـ الأعداد المختلفة لا يمكن ان يكون لها نفس التالى .

د ـ الصفر ليس تاليا لأى عدد .

هـ ـ اذا كانت هناك خاصية تنتمى الى الصفر ، واذا ما ميزت هذه الخاصية أى عدد وميزت فى نفس الوقت تالى هذا العدد ، فانه يلزم عن ذلك انها تميز كل الأعداد (مبدأ الاستقراء) .

والان ، فان كون الصفر عدد (بديهية ١) يسمح لنا بتكوين سلسلة الأعداد الموجبة العشرات والمئات . . . الخ ، لكن كونه ليس تاليا لأى عدد (بديهية ٤) ، فان ذلك لا يسمح بتكوين سلسلة الأعداد السالبة . وعلى هذا ، فاننا اذا ما غيرنا البديهية رقم ٤ باخرى تقول : « الصفر هو تالى ـ ١ ، وان ـ ١ هو تالى عدد آخر . . . الخ » ، فاننا سنستنبط نسقا آخر يتضمن ـ فى نفس الوقت ـ سلسلتى الأعداد الموجبة والسالبة معا .

(٧٦) (Virieux — Reymond A., L'epistemologie, pp. 49-50)
Blance R., L'epistemologie, p. 70.

(٧٧) عبدالرحمن ، د . حسن عبدالحميد ، المراحل الارتقائية ، حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، رقم ٤٤ .

الجوانب النظرية التأملية التي تميز بها اليونان ، ومالت الى الأمور العملية التي تمثلت في الأخلاق وفي القانون . ونستطيع أن نقول أن القانون كعلم قد مر بالمراحل الثلاث الأولى (المرحلة الوصفية والتجريبية والاستنباطية) في العهد الروماني .

وقد مر مؤخرا ، وبعد منتصف القرن العشرين بالمرحلة الأكسيوماتيكية . وسنبرهن على ذلك فيما يلي :

لقد مر القانون الروماني في تطوره بثلاث مراحل متميزة هي :[٧٨]

١ ـ مرحلة العصر الملكي (٧٥٤ ق . م ـ ٥٠٩ ق . م) .

٢ ـ مرحلة القانون القديم (٥٠٩ ق . م ـ ١٣٠ ق . م) .

٣ ـ العصر العلمي (١٣٠ ق . م ـ ٢٨٤ م) .

ولقد غلب على القانون الروماني في المرحلة الأولى (مرحلة النشأة) شتى الممارسات الدينية والأخلاقية للقبائل الثلاث التي استقرت في القرن الثامن ق . م بالقرب من مصب نهر التيبر ، والتي كونت من امتزاج بعضها مع بعضها الآخر ـ فيما بعد ـ الشعب الروماني الأقدم . وأطلق في حوالى عام ٦٥٠ ق . م على المكان الذي استوطنته هذه القبائل اسم روما . وكانت لكل قبيلة « ثقافتها » الخاصة بها ، وتميزت ثقافة كل قبيلة بخصائصها الدينية والسياسية والقانونية التي جعلت منها وحدة ثقافية مختلفة عن ثقافات القبائل الأخرى . وأصبحنا أمام مجموعة من الممارسات القانونية العريضة المستندة الى العرف أساسا ، وغير المتماثلة في جملتها والمختلفة في تفصيلاتها . وتتراسل هذه المرحلة التي تميزت بسيطرة الأعراف المختلفة مع المرحلة الوصفية في نشأة العلم . فكل عرف خاص ، وكل تقليد عشائرى جرى ليس الا الخطوة الأولى في سعى الانسانية نحو قاعدة قانونية عامة تنضوى بداخلها كل الأعراف ، وتنمحى في اطارها كل التقاليد . وبديهى أن تراكم هذه الممارسات القانونية العرفية وتنوعها وتعددها هو الذي سمح ـ تاريخيا ـ بانتقال القانون الرومانى الى المرحلة الثانية من تطوره وهى مرحلة القانون القديم .

وتميزت المرحلة الثانية بعدة أمور منها : انفصال القانون عن الدين ، ووضع قانون الألواح الاثنى عشر ، وصياغة القانون المدنى بالمعنى الضيق (اي القانون الذي اقتصر في التطبيق على الرومان وحدهم) . وأصبحنا في هذه المرحلة أمام الارهاصات الأولى لمصادر القانون الروماني بوصفه علما وهي : التشريع والفقه والقانون القضائى . وغنى عن البيان أن كل الممارسات العرفية المتنوعة والثرية ـ التي تميزت بها المرحلة السابقة ـ هي التي قدمت لنا المادة العلمية والأولى التي سمحت بأن « يحاول » المفكرون فصل القانون عن الدين ، وأن « يجربوا » تقنين هذه الأعراف في قواعد عامة . وتمثل هذا وذاك في قانون الألواح الأثنى عشر والقانون المدنى الذي طبق على الرومان وحدهم . وهذه المرحلة الثانية من تطور القانون الروماني تتوافق مع المرحلة التجريبية التي يمر بها العلم في نشأته .

أما المرحلة الثالثة من تطور القانون الروماني في عصره العلمى والتي تمتد من عام ١٣٠ ق . م الى ٢٨٤ م ، ،

(٧٨) فى امكان القارىء ان يراجع مراحل تطور القانون الرومانى وتقسيماته الداخلية فى اى مؤلف عن القانون الرومانى مثل :

Monier R., Manuel elementaire de droit romain, 1947, Vol. I. pp. 29 et s.; Dumont F., Manuel de droit romain, T.I, 1947, pp. l et s.; Kunkel W., An Introduction to roman legal and constitutional history, 1966, pp. 3 and f.

مصطفى ، د . عمر ممدوح : القانون الرومانى ، ١٩٦٧ ، ص ٨٥ وما بعدها .

فقد تميزت باستكمال روما لفتوحاتها التوسعية التي كانت قد بدأتها في المرحلة السابقة في ايطاليا وحوض البحر الأبيض المتوسط ، وحولت خلالها بلاد اليونان إلى مقاطعة رومانية ، نقول أن روما قد استكملت هذه الفتوحات بالسيطرة على بعض بلاد الشرق ومنها بلاد الشام ومصر عام ٣٠ ق . م . وتواكبت مع هذه الفتوحات الواسعة نتائج مهمة فيها يختص بتطور علم القانون عند الرومان ، لعل أهمها :

١ ـ أن روما التي فتحت بلاد اليونان وسيطرت عليها بقوة السلاح ، قد عادت بلاد اليونان وسيطرت بدورها بقوة الفكر وسلطان العقل على فاتحيها . وأصبحت ثقافة اليونان وعلومهم هي الغاية التي يصبو اليها الرومانى في عالم الفكر على العموم ، بل أصبحت هذه العلوم هى النماذج التي أخذ المفكرون الرومان في الحذو حذوها وتقليدها . ولما كان نموذج العلم اليونانى الذي تم انجازه في ذلك الوقت هو النموذج الاستنباطى سواء في المنطق أو الرياضيات ، فقد وضع المفكرون الرومان هذا النموذج نصب أعينهم في ميدان الفكر القانونى . ولا أدل على ذلك من محاولة شيشرون (ت ٤٣ ق . م) تطبيق النموذج المنطقى اليونانى في ميدان القانون الرومانى . وعلى الرغم من زعم شيشرون في مطلع كتابه « الطوبيقا » بأنه انما يكتب هذا الكتاب استجابة لطلب صديقه الفقيه تريباتيوس كى يشرح له كيفية الافادة من « طوبيقا » ارسطو في ميدان الاستدلالات الفقهية الرومانية . (٧٩)

الا ان الكتاب قد عكس بوضوح كامل التراث المنطقى اليونانى الأرسطى والرواقى معا . وأخطر وأهم ما في هذا الكتاب على الاطلاق ، والذي لم يتنبه اليه احد من الدارسين حتى اليوم ، أن شيشرون يؤسس في ـ مؤلفه هذا ـ معالم احدى الخواص الأساسية للمرحلة الاستنباطية لعلم القانون ، وهى الانتقال من المبدأ أو القاعدة العامة الى الحالات الفردية الجزئية ـ موضع النزاع ـ عن طريق الاستدلال الاستنباطى .

وجاءت مؤلفات كبار فقهاء هذا العصر من أمثال جايوس Gaius وبول Paui وأولبيان Ulpien وبابنيان papinien وغيرهم لتشهد ـ بما فيها من نظام ومنطق ـ بالتطور الكيفى والنوعى الذي حققه القانون الرومانى في هذه المرحلة . وباختصار ، فقد استمد الجميع من النموذج الاستنباطى المنطقى ـ الرياضى اليونانى طريقتهم في ترتيب القواعد الفقهية وصياغتها وتنسيقها ووضعها في مسلسل منطقى آخاذ . (٨٠)

لقد كان ليبنتز على حق حينما قارن عمل فقهاء الرومان بعمل الرياضيين والمهندسين في هذه المرحلة التي نتحدث عنها . (٨١)

٢ ـ والنتيجة الثانية التي ترتبت على الأتساع الجغرافى للامبر اطورية الرومانية في ميدان القانون هى أن الطابع الجزئى والخاص للقاعدة القانونية التي جاء بها قانون الألواح الاثنى عشر أو القانون المدنى الخاص بالرومان لم يعد يتناسب مع الامبراطورية الرومانية التي أصبحت عالمية . وعملت عالمية الامبر اطورية على اضفاء طابع العمومية على القاعدة القانونية . وبعبارة أخرى ، فان هذه النتيجة قد ساعدت على نقل الفكر القانونى الرومانى الى مستوى العلم . ولا يتوصل النظام القانونى ـ ايا كان ـ الى المرحلة العلمية الا اذا تحقق له شرطان

---

(٧٩) Ciceron, Topiques, pp. 1-2.

(٨٠) Abdel-Rahman, Hassan H., La logique des raisonnements., pp. 34 et sq.

(٨١) من أجل مزيد من التفصيلات عن « المنهج في النسق القانونى الرومانى » ، انظر الفصل الأول الخاص بهذا الموضوع من مؤلفنا .

Abdel-Rahman, Hassan A.-H.,
La logique des raisonnements juridiques, 1975, pp. 21- 9.

أساسيان : أن توضع قواعد نظرية عامة في مصادر التشريع من جانب ، وأن تتميز القاعدة القانونية نفسها ـ على مستوى الصياغة التكنيكية ـ بخاصية العمومية والتجريد من جانب آخر . وهذان هما الشرطان الأوليان الضروريان اللذان قد سمحا ـ تاريخيا ـ بوضع القانون داخل اطار الهيكل الاستنباطى للعلم .

لقد تحق للقانون الرومانى في هذه المرحلة هذان الشرطان معا ، فاكتملت مصادر القانون وحددت بالتشريع والفقه والقانون القضائى من جانب ، وبلغت القاعدة القانونية حدا من الدقة والعمومية لم تبلغه من قبل من جانب آخر . والدليل على ذلك أن القانون المدنى القديم الذي كان يطبق فقط على الرومان قد حل محله قانون آخر تجاوب مع التوسع الذي طرأ على الامبراطورية الرومانية وهو قانون الشعوب Ius Gentiu, . وهذا القانون الجديد قد طبق على كل رعايا الدولة من رومان وآجانب على السواء . وبتحقيق هذين الشرطين انتقل القانون الروماني الى المرحلة العلمية الاستنباطية .

والمعنى الذي يمكن أن نستخلصه من هاتين النتيجتين معا هو أن قوة الدفع السوسيولوجي الخارجي قد امتزجت وتفاعلت مع قوة الدفع الابستمولوجي الداخلى للفكر القانونى ، بحيث كانت المحصلة النهائية لهذا التفاعل هي وصول القانون الروماني الى المرحلة العلمية . وكانت هذه الطفرة في حد ذاتها سببا كافيا لانتشار القانون الرومانى في مختلف أنحاء العالم والحديث على السواء ، فهو أول نموذج مكتمل لنسق قانونى بلغ مرتبة العلم بالمعنى الدقيق للكلمة في تاريخ الانسانية جمعاء . (٨٢)

أما القول بأن القانون كعلم قد بلغ المرحلة الأكسيوماتيكية البديهية فهو كلام سيستثير دهشة اكبر أساتذة القانون ثقافة في غير ميدان القانون الخالص في الشرق والغرب على السواء . لكننا اذا ما تذكرنا عناصر أو خطوات بناء النسق الأكسيوماتيكى والتي أهمها أن بديهيات النسق هي قضايا تفترض بدون برهان ، وأن هذه البديهيات لا يمكن تعريفها داخل النسق ، وأنه لاتوجد ضرورة في أن تكون هذه البديهيات على علاقة بالواقع أو مشتقة منه ، وأن كل نسق اكسيوماتيكى يحتوي على قواعد الاستنباط الخاصة به ، وأننا نستنتج كل قضايا النسق المتبقية من هذه البديهيات عن طريق تلك القواعد ، أقول اننا اذا وضعنا امامنا هذه العناصر وغيرها مما سبقت الاشارة الية (ص ٣٠) فانه سيسهل علينا اثبات كيف أن القانون كعلم قد بلغ المرحلة الأكسيوماتيكية في تطوره ، ويدون أن يدرى رجال القانون أنفسهم عنه شيئا .

وأول ما نريد أن نلفت النظر اليه هو أنه لاحاجة بنا الى لغة رمزية اصطناعية من أجل التعبير عن النسق الأكسيوماتيكى ، وفي إمكان اللغة الطبيعية أن تفى بمتطلبات هذا النسق في ميدان القانون . ويجد القارىء في « النظرية الخالصة للقانون » لهانز كلسن (صاحب المذهب الوضعى المعيارى في فلسفة القانون) أسس المرحلة الاكسيوماتيكية التي بلغها علم القانون . فالنسق القانونى عند كلسن عبارة عن بناء هرمى من القضايا (أو المعايير) التي يستنبط بعضها من بعضها الآخر . واذا بدأت فيه من نهايته تستطيع أن ترد القضايا الأدنى الى

(٨٢) من أجل مزيد من التفصيلات عن المرحلة الوصفية والتجريبية والاستنباطية وتطبيقاتها على علم الفقه عند المسلمين ، انظر دراستنا : « المراحل الارتقائية . . . » ـ حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت ، رقم ٤٤ .

القضايا الأعلى حتى تصل الى قضية أولى أو معيار Norme أول مكانه على رأس الهرم القانونى . واذا بدأت فيه من قمته ، فانك تستطيع عن طريق قواعد النسق الوضعى المعياري نفسه أن تستنبط بقية القضايا التي تكون النسق القانونى في مرحلته الأكسيوماتيكية .[٨٣]

ولقد استطاع جان ليك جودار في قصته « الفافيل » ـ وهي من قصص الخيال العلمى المستقبلى ـ أن يقدم نموذجا لمدينة متخيلة بلغت من التطور حداً لم تعرفه المجتمعات الانسانية من قبل ، وهذه المدينة تسير حسب نظام قانونى صارم خاص بها ، ولاعلاقة له بأي نظام آخر عرفته الانسانية من قبل على أرض الواقع . ووصل هذا النظام القانونى الخاص « بالفافيل » حداً من الدقة والصرامة والوضوح استطاع معه القائمون على أمرها أن يلقنوه لذاكرة الحاسب الآلى . وأصبح الحاسب الآلى هو الذي يسير ـ سياسيا واداريا وقانونيا ـ كل شيء في المدينة . . الى آخر ماورد في هذه القصة من بناء قانونى هو عبارة عن مثل تطبيقى لنسق اكسيوماتيكى لا علاقة له بأي نسق قانونى سبق أن عرفناه في الواقع القانونى ـ الاجتماعي .[٨٤]

وبينا فيها كيف أنها مرت في تطورها من المرحلة الوصفية ، فالتجريبية فالاستنباطية فالأكسيوماتيكية ، هل يوجد ما يبرر خلط الاخرين بين موضوعات العلوم وهيكلها الراهن من ناحية ومراحل تطورها التي ينظمها هذا المبدأ الثانى من ناحية أخرى ؟

القسم الثالث

المبدأ الثالث

أن المقال في المنهج لاينفصل عن المقال في العلم في أية مرحلة من مراحل تطور العلم نفسه .

ومعنى هذا المبدأ ببساطة أن الحديث عن المنهج في اي علم من العلوم بمعزل عن المسار الذي يسلكه العلم في تطوره هو ضرب من التبسيط المخل « بالتجربة العلمية » ، والتزييف المتعمد للروح التي ينبغى أن تقود العلم وتوجهه . فالمراحل الأساسية التي يمربها العلم ، والتي أوضحناها في المبدأ الثاني ، ترتبط ارتباطا عضويا بمراحل تطورية تناظرها في المنهج أو المناهج المستخدمة في العلم نفسه . ويترتب على هذا المبدأ الثالث أننا لا نستطيع أن نحدد ـ كما يحلو لبعض العلماء وفلاسفة العلم ـ منهجا بعينه لعلم بعينه ، حتى ولو كان ذلك في مرحلة بعينها من مراحل تطور العلم ، اللهم الا اذا كنا بصدد التاريخ للعالم الذي نتحدث عنه . والسبب في ذلك أن أهم عنصر يتدخل في تشكيل هيكل أو بنية العلم هو المنهج المستخدم في بناء العلم نفسه ، ولكن المنهج الذي يعمل على اضفاء بنية جديدة للعلم هو بالضرورة غير المنهج الذي تعارف جمهرة العلماء على استخدامه . ويترتب على ذلك أن فصل المقال في المنهج عن المقال في العلم في أية مرحلة من مراحل تطور العلم هو ضرب من قفل باب الأجتهاد في العلم ، ودعوة الى تعطيل البحث العلمى ، وباختصار فان هذا يعنى وضع

(٨٣) Kelsen H., Theorie pure du droit, 1962.

(٨٤) Codard J.L., Alphaville, 1968.

فى امكاننا ان نرد الارهاصات الأولى للبناء الاكسيوماتيكى القانونى بالمعنى الذى اوضحناه فى المتن الى المدنية الفاضلة لأفلاطون . فمدينة أفلاطون التى وصفها فى محاوره « الجمهورية » هى ـ فيما يرى سنكلير sinclair ـ عبارة عن « مثال » للمدنية ، أى أن أفلاطون يطبق نظريته فى المثل على الدولة التى يتصورها ، وتصبح المدن الموجودة نماذج غير كاملة للدولة الأفلاطونية . فإذا بدأ لنا أن لغة أفلاطون فى « الجمهورية » غير مفهومة ، أو غير صالحة لحل المشكلات السياسية والقانونية الواقعية ، فلنعلم أن ذلك راجع الى أن مدينة أفلاطون انما هى « صورة » أو « مثال » يعلو على الواقع ويترفع عليه . (أفلاطون : الجمهورية ، ١٩٧٤ ترجمة د . فؤاد زكريا ، ص ١١٢ من دراسة المترجم) .

العلم داخل « سجن » الهيكل أو البنية التي اكتسبها في المرحلة التي تم فيها عزل المنهج عن السياق التاريخى التطورى للعلم . وهذا هو ما حدث لبعض علوم العرب والمسلمين (الفقه مثلا) .

وهذا المبدأ ـ على النحو الذي بيناه ـ يأتي مخالفا لآراء فلاسفة العلم الذين ينتمون الى الاتجاه العقلي والتجريبي من جانب ، ويتناقض من جانب آخر تناقضا جذريا مع هذا المد الهائل من المؤلفات التي يطلق عليها أصحابها اسم « مناهج البحث العلمى » في العالم الغربي والعالم العربي على السواء ، وبغض النظر عن المنطلقات الفلسفية والنظرية التي يصدر عنها أصحاب هذه المؤلفات . [٨٥] وقد يكون من المفيد ـ وقبل أن نفصل القول في هذا المبدأ ـ أن نستعرض بايجاز وجهات نظر هؤلاء وأولئك في الموضوع الذي نحن بصدد الحديث عنه .

سلم أصحاب الاتجاه العقلي ـ من أرسطو الى ديكارت ـ تسليما كاملاً بعقلانية المنهج العلمى ، بمعنى أن هذا المنهج يخضع عندهم لمجموعة قليلة من المبادىء التي تمت صياغتها والاتفاق عليها . كما أنه يمتلك ـ فضلا عن ذلك ـ خصائص تجعل منه الطريقة المثلى لمتابعة البحث العلمى . [٨٦]

والعجيب في الأمر ـ كما لاحظ الأستاذ نيوتن سميث ـ أن هذه الفكرة عن المنهج تتفق مع الفكرة التي يرغب العلماء في اعطائها عن طبيعة عملهم ، كما أنها هي نفس الفكرة التي لايقبل بخلافها غير المتخصصين في العلم . فهؤلاء واولئك لا يقبلون بمفهوم عن المنهج غير المفهوم الذي يستند الى العقلانية . [٨٧]

والقائم على مجموعة من المبادىء العقلية الثابته ، التي يجب على الباحث أن يتبعها خلال البحث العلمى . ويمكننا أن نتحقق من صدق هذا الزعم الذي ننسبه الى أنصار الاتجاه العقلى عند كل من ارسطو وديكارت .

عندما اكتشف أرسطو مبدأ القياس ـ وهو صلب المنطق الأرسطى ـ وصحت له صياغة نظريته في « التحليلات الأولى » ، ترسخت عنده هذه الفكرة وهي أنه المنهج الوحيد الذي يستطيع بوساطته أن يشيد العلم ايا كان . وبما أن اكتشاف مبدأ القياس قد ارتبط تاريخيا عند أفلاطون وأرسطو نفسه بنظرية التعريفات . [٨٨]

وقد اعتقد عملاق الفكر اليوناني انه باكتشافه هذا انما اكتشف في نفس الوقت المنهج الذي يستطيع بوساطته تشييد النظرية العامة في التعريفات التي تستند اليها أية نظرية عامة في العلم . [٨٩]

وهكذا أصبح القياس بأشكاله وقواعده الثابته ـ بالنسبة لأرسطو ـ هو المنهج الذي يستطيع بوساطته الانتقال من تشييد نظرية العلم الى تشييد العلم نفسه . وجاءت « التحليلات الثانية » و« الطوبيقا » و « السوفسطيقا » (هذا الكلام يحتاج الى شيء من التحفظ فيما يختص بالطوبيقا لأنها اسبق من التحليلات الأولى) لتحكى لنا مجتمعة وعلى التوالى عن مدى النجاح الذي حققه المعلم الأول في تشييد المعرفة الضرورية البرهانية ، والمعرفة الظنية الاحتمالية ،

---

(٨٥) لقد اثبت الاستاذ لويس بول ان كل حديث بمعزل عن العلم قد ارتبط باتجاه فلسفى معين ، وكانت له فروضه الأولية التى انطلق منها ، راجع :

Bolle, Lamethodo exist telle PP. 316 — 318

(٨٦) Clendinnen F., The rationality., p. 23.

(٨٧) Newton-Smith W., Contre la methode, p. 774.

(٨٨) عبدالحميد ، د . حسن : الابعاد الحقيقية لنظرية القياس الأرسطية ، ص ١٠١ ـ ١٠٤ .

(٨٩) عبدالحميد ، د . حسن : فى فلسفة العلوم ، ص ٣٤ وما بعدها .

واخيرا المعرفة المغلوطة . فلا غرابة بعد هذا أن يكون القياس عند أرسطو ـ على ما فيه من عيوب ومآخذ ـ هو وسيلتنا أو أداتنا الوحيدة في تشييد العلم ، أو أن يكون ـ كما ذهب الى ذلك بعض تلاميذه من بعده ـ هو المدخل الضروري لكل علم .

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن أصحاب الاتجاه العقلي الحديث ابتداء من مؤسسة ديكارت . فقد جمع ابو الفلسفة الحديثة حتى عام ١٦٢٨ « طائفة كبيرة من القواعد والأحكام التي رأى وجوب مراعاتها في كل بحث علمي »(٩٠) .

وذكر منها في كتاب « قواعد لهداية العقل » ـ الذي لم يكمل ـ إحدى وعشرين قاعدة . ولو كان ديكارت قد أتم هذا الكتاب لكان قد ذكر فيه ـ كما يقول ج . مييه ـ ستاً وثلاثين قاعدة(٩١) .

ولما كتب ديكارت « المقال في المنهج » عدل عن ذلك العدد الكبير من القواعد ، لما قد يسوق اليه من تعقيد ، وتذكر أن المنطق القديم انما يصد الناس عن دراسته لكثرة ما يشتمل من قواعد . من أجل هذا لخص ديكارت ـ كما يقول برنارد وليمز ـ القواعد التي ذكرها في كتابه الأول وصاغها في أربع قواعد بسطها في كتابه الثاني(٩٢) .

وهذه القواعد هي التي تكون كل المنهج الديكارتي بوصفه وسيلة للكشف والاختراع . ولم لا ؟ ألم يشبه ديكارت منهجه بمنهج علماء الهندسة ؟ ألم يعمم ديكارت المنهج الرياضي ، الذي كان يعتبره النموذج الأمثل لتحصيل المعارف ، ويجعل منه شيئاً مرادفاً لمنهجه بقواعده الأربع(٩٣) ؟

وعلى الرغم من أن ديكارت ـ كما يقول جيته ـ قد أعاد كتابه ومراجعة « المقال في المنهج » أكثر من مرة قبل وفاته ، الا أن هذه القواعد بقيت ثابتة لا تتغير ، وظل ديكارت يعتقد في ضرورتها بالنسبة لكل بحث علمي .

« والحقيقة هي أن » « المقال في المنهج » « لم تعد له أية فائدة تذكر في أيام جيته » (أنظر ص ١٣ من هذا البحث) . فاذا عرفنا أن ديكارت قد توفي عام ١٦٥٠ وأن جيته « توفي عام ١٨٣٢ ، كان من السهل أن نستنتج أن « القواعد » التي ذكرها ديكارت في كتابه قد فقدت قيمتها بعد قرن ونصف تقريباً من تدوينها . لقد أصبحت ـ كما يقول باشلار ـ قواعد تشهد « بحسن تربية » الروح العلمية التي يتميز بها العلماء أو أصبحت شاهداً على حسن التقاليد التي يكتسبها « الانسان ذو العشرة الطيبة »(٩٤) . الا أنها لم تستمر ـ كما زعم ديكارت ـ بوصفها القواعد التي تصلح للبحث العلمي .

والخلاصة هي أن مؤسس العقلانية الحديثة حين عزل « المقال في المنهج » عن المقال في العلم تنكب طريق « العقلانية » نفسها . فالمنهج وقد تم عزله عن السياق الاجرائي باسم العقلانية ، التي تربطه بمجموعة ثابتة من الأفكار ووجهات النظر ، يفقد بعد قليل قيمته العلمية نفسها ، ويصبح متخلفاً بالنسبة للمناهج

---

(٩٠) أمين ، د . عثمان : ديكارت ، ص ٩٦ .

(٩١) أمين ، د . عثمان : ديكارت ، ص ٩٦ ، و
Millet J., Descartes., p. 162.

(٩٢)
Williams B., Descartes: The project., p. 32.

(٩٣) القواعد الأربع التى تكون المنهج الديكارتى هى على التوالى : « ان لا أتلقى على الاطلاق شيئا على انه حق ما لم أتبين بالبداهة انه كذلك » . « ان أقسم كل مشكلة تصادفنى ما وسعنى التقسيم » . « ان أرتب أفكارى ، فابدأ بابسط الأمور وأيسرها معرفة ، وأتدرج رويدا رويدا حتى أصل الى معرفة أكثرها تعقيدا » . «وأن أعمل فى جميع الأحوال من الاحصاءات الكاملة والمراجعات الوافية ما يجعلنى على ثقة من انى لم أغفل شيئا يتصل بالمشكلة المعروضة للبحث » .
من أجل مزيد من التفصيلات ، راجع :

(Descartes, Discourse on the method, 1972, pp. 92 et sq.).

الجـديـدة التي تصـاحب الاكتشـافـات العلميـة المستمرة[٩٥] .

وديكـارت حين فعـل هذا انما كان هـو نفسه أول ضحايا الأوهـام التي رسمها لنفسـه في اطار الفلسفـة العقلانية الديكارتية .

-٣-

أما اذا ما انتقلنـا الآن لفحص آراء فلاسفـة العلم التجريبيين والوضعيين في نفس الموضوع ، فانها ليست بأسعد حال من آراء الفلاسفـة العقليين . ففـرنسيس بيكون لم يعزل فقط المقال في المنهج عن المقال في العلم في مؤلفـاته « الأورجـانون الجـديد » ، وإنمـا عزل العلم الطبيعي نفسه عن سياق علم الفيزياء في القرن السابع عشر . وتوضيح ذلك أن مشكلة العلم الـطبيعي التي كانت مطروحة في القرن السابع عشر لم تكن هي ـ في الأساس ـ ملاحظة الطبيعة وتدوين نتائج الملاحظات في قـوائم كـما ذهب الى ذلـك بيكـون ، بـل كـانت هي بالأحرى مشكلة « ترييض » الطبيعة . فالرياضـة هي وحدها في نظر جاليلو القادرة على تقديم مفهوم عقلاني للتجربة وللطبيعة بأسرها[٩٦] .

والحقيقة هي أن ديكارت نفسه لم يكن بغافـل عن مشكلة العصـر في علم الفيزيـاء ، وان كان قـد اهتم ببعدها المتعلق بالهندسة ، الأمر الذي مكنه من ادخال مفهوم الأحداثيات ، أساس الهندسة التحليلية في القرن السـابع عشـر . أما فـرنسيس بيكون فلم تحتـل هـذه المشكلة أي مكان في تفكيره ، ولهذا السبب « فانـه لم يساهم بمساهمة واحدة في بناء العلم ، وعجز في حالات كثيرة عجزاً كاملاً عن تقدير مساهمات الآخرين . ولهذا فان الكسندر كـوريه كـان على حق حينـما اعتبر قـول الآخرين بأن بيكون هو أحـد مؤسسي العلم الحديث سخافة لا معنى لها[٩٧] .

كما أنه « لم يتتلمذ على يديه أحد من المبشرين بالعلم الحديث في القرن السابع عشر من أمثال جلبرت Gil-bert أو هـارفي Harvey في داخل انجلتـرا أو جاليلو وكلبر في خارجها »[٩٨] .

والنتيجة التي تترتب على هذا هي أن بيكون لم يعزل فقط علم الطبيعة عن ظاهرة العلم الحديث في القرن السابع عشر ، بل عزل نفسه عن جيل المفكرين العظام والمبتكرين من أهل هذا العصر .

أما عزله المقال في المنهج التجريبي عن المقال في العلم الطبيعي في القرن السابع عشر ، فهذا أوضـح من أن يحتاج الى اثبات . لقد عزل بيكون المقال في المنهج في كتابه « الأورجانون الجديد » وربطه ـ كما يقول هاتاوي ـ بمجموعة من المبادىء الميتافيزيقية التي زعم أنه يجاربها . « وكغالبية مفكري العصور الوسطى وعصر النهضة ، فان فكر بيكون يقوم ـ الى حد بعيد ـ على مجموعة من التناظرات والمماثلات ، وهو بدون أدنى شك فيلسوف طبيعي بمعنى أنـه قد فـرغ من اعـداد نسقـه الفكـري النظري بطريقة مسبقة » ، ولم يكن نتـاجاً لتجـربة أو ممارسة فعلية كما قد توحي بـذلك الفلسفـة التجريبيـة عنده[٩٩] .

حقيقة أن بيكون يؤكد في غير موضع ـ كما لاحظت الأستـاذة ليزا جـاردين ـ « بأنـه يعطي أولـوية مـطلقة

(٩٤) Bachelard G., L'epistemologie, p. 130.
(٩٥) Feyerabend P.K., Rationalisms, relativism., p. 8.
(٩٦) Namer E., L'intelligibilite mathematique., p. 111.
(٩٧) Dijkester Huis E.J., The mechanization of the world, pp. 396-397.
(٩٨) Hall A.R., The rise of modern science, Vol. 3, p. 103.
(٩٩) Hataway M. Bacon and "knowledge broken". p. 184.

للملاحظة والتجربة في كل الأبحاث المتعلقة بالظواهر الطبيعية . الا أن تأكيده على أهمية التجربة يتناقض مع الاطار النسقي التأملي المسبق الذي صاغ فيه فلسفته ، وكيف أن هذا النسق نفسه يصبح مقطوع الصلة بالظواهر الطبيعية . كما أن بيكون نفسه لا يستطيع أن يزعم بأن نسقه الفكري قد تم تشييده على قواعد مستقاة من التجربة ، لأن مثل هذه القواعد مؤقتة وليست دائمة الصحة[١٠٠] » .

يضاف إلى هذا أن بيكون قد وقع ضحية اللغة الفلسفية القديمة المتوارثة من العصور القديمة والوسيطة . والدليل على ذلك أنه قد جعل هدف المنهج الاستقرائي عنده الكشف عن التعريفات الأساسية التي ستستخدم في بناء العلم . ولكن نقطة الانطلاق عنده عبارة عن قائمة من المصطلحات والمفاهيم المسبقة التي تعبر عن طبائع بسيطة وكيفيات أولية ، وهي نفسها التي تلعب الدور الأساسي في البناء العقلي للخصائص التي تتميز بها الظواهر الطبيعية « مثال ذلك : الكثيف ـ النادر ، الثقيل ـ الخفيف ، الحار ـ البارد ، العضوي ـ غير العضوي ، المتشابه ـ المختلف . . . الخ هذه الأزواج الثنائية من المفاهيم الكيفية المتقابلة ، والتي يعترف بيكون بأنه استعارها من الأنسقة التأملية ، الا أنه يزعم بأنه يبني بها تفسيره الخاص للطبيعة[١٠١] » .

وغني عن البيان أن علم الفيزياء الحديث في القرن السابع عشر لم يستخدم لغة بيكون التأملية القديمة ، ولا منهجه الاستقرائي الموهوم . ولقد كان وليم هيوول W. Whewell على حق حينما أكد في القرن التاسع عشر أن « منهج بيكون لم يؤد الى الكشف عن شيء بالمرة ، فلا الجانب التقني من هذا المنهج ، ولا جملة التفاصيل المتعلقة بآراء بيكون عن الطبيعة والتطور العلمي من شأنها أن يكسبا مؤلفنا هذه الشهرة الكبيرة التي حظي بها في تاريخ الفكر[١٠٢] » .

والخلاصة هي أن عزل بيكون للمقال في المنهج عن المقال في العلم في عصره يبدو واضحاً في جانبين أساسيين : الجانب الأول هو أن المنهج البيكوني الذي يستند الى فكرة القوائم التي تعتمد على الملاحظة الحسية المباشرة والتسجيل الآلي للحوادث لا يمكن أن تحصل بوساطته ـ كما يقول جاستون باشلار ـ الا هذا النوع من المعارف الكونية التي تعطل ان عاجلاً أو آجلاً البحث العلمي نفسه (انظر ص ١٤) . ولقد أثبت علم الفيزياء المعاصر أنه يعمل في مجال أساسه عدم الانتظام والاضطراب (بخلاف المجال الذي يصوره بيكون لعلم الطبيعة في عصره) ، وأن هذه الاضطرابات في الفيزياء المعاصرة هي التي تطرح أكثر المشكلات اثارة وجدة ، وهي نفسها تنفي وتدمر المباديء التي يقوم عليها المنهج البيكوني المعتمد على القوائم . والجانب الثاني أن بيكون يعتقد أن منهجه الاستقرائي هو المنهج الأمثل للبحث في الطبيعة ، والواقع هو أن المنهج الحقيقي الذي بُني به علم الفيزياء في القرن السابع عشر هو المنهج الاستنباطي الرياضي كما استخدمه جاليلو بالفعل . لقد كان مؤسس العلم الحديث على حق حينما كتب يقول : « إن العلم مدون في هذا الكتاب الكبير (الكون) المفتوح أمام ناظري ، ولكننا لا نستطيع قراءته اذا لم نفك طلاسم حروف اللغة التي دون بها . ان هذا العلم مكتوب بلغة رياضية وحروفها هي المثلثات والدوائر ومختلف الأشكال الهندسية . وبدون فهم هذه اللغة فاننا سنظل تائهين في بحور الظلمات[١٠٣] » .

---

(١٠٠) Jardine Lisa, Experiantia Literata., p. 157.

(١٠١) Ibid., pp. 144-145.

(١٠٢) Whewell W., On the philosophy of discovery., p. 151.

(١٠٣) Dubarle D., La methode scientifique., p. 83.

ولقد تجلى ربط المقال في المنهج بالمقال في العلم أوضح ما تجلى عند جاليلو نفسه ، الذي لم يكرس مؤلفات مستقلة يعالج فيها موضوع المنهج ، كما فعل ديكارت وفرنسيس بيكون ، وكل ما تركه هو عبارة عن ملاحظات عابرة سجلها هنا وهناك ، وفي مناسبات مختلفة تتعلق بتوضيحه لجانب من جوانب النظرية الآلية ، أو تختص بتنفيذه لحجج أحد الخصوم موضحاً بطلان رأيه . ولا يوجد ما يثير الدهشة في هذا ، فأغلب العلماء ـ كما لاحظ الأستاذ دفيد جرندر ـ لا يكتبون كثيراً حول المناهج التي يستخدمونها ، انهم يفضلون ممارستها بدلاً من الحديث عنها(١٠٤) .

وما قلناه عن فرنسيس بيكون يمكن أن يقال عن علم آخر من أعلام المذهب التجريبي في القرن التاسع عشر وهو جون ستيوارت مل (ت ١٨٧٣) . فالمنهج الاستقرائي القائم على طرق التحقيق من صحة الفروض قد تم عزله ليس فقط عن المنهج الاستنباط الرياضي الذي أسس بوساطته جاليلو العلم الحديث (ومن يرفض دور الاستنباط في تحصيل المعارف الجديدة) ، وإنما قد تم عزله أيضاً عن السياق المعرفي لعلم الفيزياء في القرن التاسع عشر .

وتوضيح ذلك أن مل قد ربط منهجه الاستقرائي بنظرة ميتافيزيقية تستند أساساً الى الروابط السببية التي تفترضها طرق التحقيق من صحة الفروض كما يفصلها في منهجه الاستقرائي (روزنتال م . ، الموسوعة الفلسفية ، ص ٤٧٤) . أما اصراره على أن الاستقراء والتجربة هما اللذان يؤسسان علمي المنطق والرياضة(١٠٥) .

فمعناه أنه قد عزل المقال في المنهج في هذين العلمين أيضاً عن سياقه التاريخي منذ القرن الرابع ق . م . وحتى القرن التاسع عشر ، وأنه ارتد بهما من المرحلة الاستنباطية ، التي اكتسباها منذ أرسطو وأقليدس ، الى المرحلة التجريبية حيث كان الاستقراء والملاحظة يلعبان فيها الدور الأساسي في تحصيل المعارف في هذين الميدانين .

- ٤ -

أما اذا انتقلنا الآن الى استعراض هذا المد الهائل من المؤلفات التي كتبت في اللغات الأجنبية وفي اللغة العربية عن ما أسماه أصحابها بـ « مناهج البحث العلمي » ، فاننا نجد أن هذا المبدأ الثالث الذي يتحكم في نشأة العلم وينظم تطوره يتناقض معها تناقضاً جذرياً ، بل وتفقد هذه المؤلفات ـ حين نسلم بصحة هذا المبدأ ـ سبب وجودها . والفرض الأساسي الذي ينطلق منه أصحاب هذه المؤلفات مستمد من التسليم بامكانية فصل المقال في المنهج عن المقال في العلم ، ومن هنا يصبح ـ في نظرهم ـ تدوين المناهج التي تستخدم في بناء العلم وتطوره أمراً مشروعاً . والحقيقة الكبرى التي نسيها هؤلاء وأولئك هي أن المناهج التي تم عزلها عن سياقها العلمي الحي ، تفقد قيمتها ، وتصبح بمجرد فصلها عن العلم مختلفة وغير مرتبطة بحركة العلم المتجهة دوماً نحو المستقبل .

وأهم ما نلحظه على هذا المد الهائل في المؤلفات الأجنبية التي كتبت في « مناهج البحث » هو أنها تكاد أن تغطي جميع فروع المعرفة الانسانية ، وأن غالبيتها العظمى قد جاءت من الولايات المتحدة الأمريكية . ويكفي للتأكد من صحة الشق الثاني من زعمنا أن نراجع البلاد التي تمت فيها طباعة ونشر هذه المؤلفات . أما الشق الأول من قولنا فاننا ندلل على صحته بذكر أمثلة لهذه المؤلفات التي عزل فيها أصحابها المنهج عن

(١٠٤) Gruender D., Galileo and the method of science, p. 263.
(١٠٥) mill J.S., System of logic, ch. 5,6,7.

السياق العلمي المستخدم فيه وذلك في جميع ميادين المعرفة ابتداء من المنطق (Quine W.V.O., Methods., 1967)، فالأنساق الهندسية (Hall A.D., A methodology for systems Engineering, 1966)، فالفيزياء الرياضية (Courant R., Methods of Mathematical Physics, 1966)، فعلم كيمياء الأرض (Smales A., Methods in geochemistry, 1960)، فميدان البحث الاجتماعي (Nowak St., Methodology of Sociological., 1966)، فميدان البحث في التربية (means R.K., Methodology in Education, 1968) . . . الخ فروع المعرفة وجوانبها ، والتي يصعب حتى الاستشهاد بأمثلة سريعة لها في مثل هذا البحث .

ولم يتوقف بعض من كتب عن « مناهج البحث » عند عزلها عن سياقها العلمي ، بل وصلت بهم حالة اللاوعي الى حد الجمع في عناوين مؤلفاتهم بين الفاظ هي في حد ذاتها متناقضة . وهذه هي حالة الأستاذ جورج فيروزر الذي وضع كتاباً بعنوان « مناهج التجديد التجريبي الاجتماعي (Fairweather G.W., Methods for experimental social innovation). وفات المؤلف أن التجديد ليست له مناهج تدون في الكتب وتحفظ والا لما أصبح كذلك ، وأن كل اكتشاف جديد يحمل معه منهجه الجديد الذي أدى اليه ، ويتم ذلك على نحو يكون فيه المنهج الجديد عبارة عن جزء لا يتجزأ من نسيج الاكتشاف العلمي (موضوع التجديد) الذي يتحدث عنه .

وتسابق المؤلفون والكتاب العرب في الثلث قرن الأخير بالذات ، وتحت تأثير المد الغربي ـ الأمريكي في ميدان « مناهج البحث العلمي » الى وضع كتب تحمل نفس الاسم في مختلف فروع المعرفة ابتداء من أكثرها تجريداً وهو الفلسفة (زيدان ، د. محمود : مناهج البحث الفلسفي ، ١٩٧٤) ومروراً بعلمي الرياضة والفيزياء (بدوي ، د. عبد الرحمن : مناهج البحث العلمي ، ١٩٦٣) وعلم النفس (عيسوي ، عبد الرحمن : مناهج البحث في علم النفس ، ١٩٨٠.) والعلوم الاجتماعية (الفوال ، صلاح مصطفى : مناهج البحث في العلوم الاجتماعية ، ١٩٨٢) ، والسياسية (ربيع ، محمد محمود : مناهنج البحث في السياسة ، ١٩٧٨) ، والأنثربولوجيا (غامري ، محمد حسن : المناهج الأنثروبولوجية ، ١٩٨٢) ، والجغرافيا (الفرا ، د. محمد علي : مناهج البحث في الجغرافيا ، ١٩٧٨) ، واللغة (حسان ، تمام : مناهج البحث في اللغة ، ١٩٧٩) . . . الخ . . . الخ . بل إن تاريخ العلوم العربية والاسلامية لم يسلم من هذا الطوفان الذي اكتسح أمامه كل شيء . فكتب بعضهم في مناهج البحث في مجال العلوم الطبيعية والكونية عند العرب (موسى ، د. جلال محمد : منهج البحث العلمي عند العرب في مجال العلوم الطبيعية والكونية ، ١٩٧٢) ، وكتب بعضهم الآخر في مناهج البحث في مجال العلوم الدينية والعقيدية (النشار ، د. علي سامي : مناهج البحث عند مفكري الاسلام ، ١٩٧٨) ، وكتب بعضهم الثالث عن مناهج البحث في الفقه والتشريع (مدكور ، د. محمد سلام : مناهج الاجتهاد في الاسلام ، جـ ، ١٩٧٧) ، الدريني ، فتحي : المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الاسلامي ، ١٩٧٥) ، وكتب بعضهم الرابع عن مناهج التربية الاسلامية (قطب ، محمد : مناهج التربية الاسلامية ، ١٩٧٤) . . . الخ . ولا يدري القاريء المتأمل في جدوى هذه المؤلفات الأخيرة السبب الذي وضعت من أجله . هل يطمع أصحاب هذه المؤلفات أن تكون لها فائدة معاصرة في حياتنا تتعدى الجانب الاعلامي التاريخي عن طبيعة المناهج التي كانت

مستخدمة حين تم تشييد هـذه العلوم في عصورها المختلفة ؟ ان كان الأمر كذلك ، فقد وقع بعض مؤلفي هـذه الكتب في التناقص مثـل الدكتـور محمـد سـلام مدكور ، والسبب في ذلك أن الاجتهاد الذي يصف لنا مناهجه قد قفل بابه منذ عدة قرون .

عـلى أن بعض من كتب في « مناهـج البحث » من المفكرين العرب قد تنبه بعد فترة قصيرة من الزمن الى تخلف المادة العلمية التي تضمنها كتابه ، فراح يكتب من جديد كتاباً آخر يجدد به الأفكار المنهجيـة التي تضمنها كتابه الأول . وهذا الأمر ان دل على شيء فانما يدل على أن عزل المقال في المنهج عن المقال في العلم من شأنه أن يفقد المقال الأول كل قيمة علمية له بمجرد وضعه بين دفتي كتاب . وهذه هي حالة د. الـدمرداش سـرحان الذي ألف بالاشتراك مع د. منير كامل كتاباً في المناهج التـربويـة عام ١٩٧٢ (سـرحان ، د. الـدمرداش : المناهج ، ١٩٧٢) ، واكتشف بعد خمس سنوات تقريباً أنه بحاجـة الى تأليف كتـاب في نفس الموضـوع يحمل عنـوان « المنـاهــج المعـاصــرة » (سـرحـان ، د. الدمرداش : المناهج المعاصرة ، ١٩٧٧) . وواضـح من مجرد عنوان الكتاب الثاني المغزى أو الهدف الـذي توخاه المؤلف من كتابه الأخير .

ويمكننا أن نوجه إلى أصحاب المؤلفات المستقلة في « مناهج البحث العلمي » ثلاثة انتقادات جوهـرية ، يكفي أحدها كي تفقد هذه المؤلفات علة وجودها :

١ ـ أن تكريس مؤلفات خاصة لعزل المناهج العلمية عن سياقها البحثي وتجريدها وتقنينها يقوم على مفارقة « منهجية ـ منطقية » خلاصتها أن هذه المناهج حين يتم فصلها عن سياقها البحثي المعرفي تكتسب صفة الثبات أو السكـون ، بينـما البحث العلمي نفسـه يتصـف بالدينمية والتغير . فكيف تصلح بعدئذ هـذه المناهـج الساكنة في تحصيل المعارف الجديدة المتغيرة ؟

٢ ـ اذا كان الهدف من فصل المقال في المنهـج عن المقال في العلم هو تلقين الدارس وتدريبه عـلى أفضل الـطرق وأكثرهـا فعاليـة في اكتساب المعـارف وتنميـة القدرات الخاصة عنده على تطويرها ، فان نتائج التعليم والبحث العلمي كـما هي متحققة في الـواقـع العـربي المعاصر تشهد بعكس هذا تماماً . وقد تكون أحد أسباب التخلف العلمي والثقافي الذي نعاني منه راجعة الى هذا الفصل التعسفي ـ الذي راق لجيل عريض من مختلف المتخصصين ـ بين العلم من جانب ومناهجه من جانب آخر . أليس تحويل الحديث في المنهج الى « محفوظات » هو أمر يضر في نهاية الأمر أكثر مما يفيد ؟ لقد نسي كل من فصل « المقال في المنهج » عن « المقال في العلم » أن التقـدم العلمي لا يتحقق ـ كما أشـار الى ذلك مـاران ميـرسن M. Mersenne أحـد معـاصـري ديكـارت وفرنسيس بيكون ـ عن طريق الاجتهاد في ابتكار مناهج تجريبية أو عقلية ، بمعزل عن العلم نفسه ، وانما يتحقق التقـدم العلمي حين ننجـح في استبدال نسق فكـري متكامل (والمنهج أحد مكوناته) بنسق فكري آخر توقف عن أن يستجيب لحاجات العلم ومتطلباته[١٠٦] .

٣ ـ لقد نسي هؤلاء وأولئك أيضاً ما سبق أن أكده جاستون باشلار وأشرنا اليه في القسم الأول (ص ١٤) من أن المنهج المثمـر هـو المنهج الـذي يستخـدم في المكتشفات العلمية الفعلية ، وأننا حين نجيء الى تقنين هذا المنهج وتدوين قواعده في مؤلفات تربويـة يتحول منهـج الكشف العلمي الى منهج تسجـل قـواعـده في الكتب من أجل غايات تربوية وتعليمية ، ويفقد حينئذ خاصيته الأساسية ويصبح جزءاً من تاريخ العلم . واذا

(١٠٦) Hall A.R., The Rise., Vol. III, p. 104.

صح هذا ، يصح بالتالي القول أن كل المؤلفات التي كتبت في « مناهج البحث العلمي » هي مؤلفات عديمة الجدوى بالنسبة للتطور العلمي المتجه دوماً الى الكشف عن المجهول ، والذي يتطلب بحكم طبيعته مناهج جديدة لم يتوصل اليها العلماء بعد .

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من أعمال فلاسفة العلم الذين فصلوا المقال في المنهج عن المقال في العلم هو اعتقادهم ـ كما يؤكد ذلك الأستاذ جون كلندنن ـ في « عقلانية » المناهج العلمية . والدليل على صحة هذا الرأي تنطق به مؤلفاتهم ذاتها ، تلك المؤلفات التي قاموا فيها بصياغة هذه المناهج في مجموعة مختصرة من المباديء التي تتميز بخواص معينة تجعل من هذه المناهج ـ في نظرهم ـ أفضل وسيلة للبحث العلمي ، وأن على العلماء جميعاً استخدامها في مختلف أنواع بحوثهم . ولكن اعادة النظر في الطريقة التي يتقدم بها العلم توضح أن ليس هناك سر « لوغارتمي » يكمن فيما أطلق عليه فلاسفة العلم اسم « المنهج العلمي » ، ذلك المنهج الذي يهتدي العلماء بوساطته إلى النظريات العلمية . وينتهي الأستاذ كلندنن الى القول بأن أنصار النسبية التاريخية من أمثال كون Kuhn وفيرابند P. Feyerabend وتولمن Toulmin ولكيتس I. Lakatos قد لجأوا الى التاريخ كي يدللوا على خطأ الاعتقاد السابق ، ومع أن ما يطلق عليه اسم « المنهج العلمي » يتغير من حقبة الى حقبة تاريخية أخرى ، وهو ليس بالحقيقة الثابتة التي لا تتغير(١٠٧) .

وها هو ذا بول فايرا بند يرفض أن يكون هناك ثمة منهج علمي يستند إلى مجموعة من المباديء العقلية الثابتة التي لا تتغير . ان جميع المباديء العقلية بما في ذلك مباديء الفكر الأساسية (الذاتية ـ عدم التناقص ـ الثالث المرفوع) يمكن أن توضع موضع التساؤل أو الرفض أو التعديل . ويدلل فاير ابند على صحة رأيه برفض الهيجليين لمبدأ عدم التناقص ، وانكار البنائيين لمبدأ الثالث المرفوع . . . الخ(١٠٨) .

ويزيد أحد أنصار النسبية التاريخية من آراء بول فايرا بند توضيحاً فيقول : ان فكرة المنهج الذي يعني وجود مبدأ محدد ، ثابت ، مطلق ، من شأنه أن يقود كل شئون العلم ، تلاقي صعوبات هائلة حينما تواجه نتائج الأبحاث التاريخية . فقد علمتنا هذه الأبحاث أنه لا توجد قاعدة منهجية واحدة ، تكون مقبولة وذات أساس ابستمولوجي متين ، الا وقد تم انتهاكها في مرحلة ما من مراحل تطور البحث العلمي ، وان هذه الانتهاكات لقواعد المنهج ليست بالأمور العرضية في تاريخ العلم . انها ضرورية من أجل تقدم العلم نفسه . ويستشهد الأستاذ ارنست ناجل ـ صاحب هذا الرأي ـ بالثورة الكوبرنيقية من جانب وبظهور النظرية التموجية للضوء من جانب آخر . لقد تم التوصل إلى هذين الاكتشافين حينما قرر بعض العلماء الخروج على بعض القواعد المنهجية المتعارف عليها في ذلك الوقت ، أو فلنقل ببساطة أن هؤلاء العلماء قد قرروا في الواقع كسر هذه القواعد(١٠٩) .

والنتيجة التي ترتبها الأستاذة كلارادان على هذا هي رفض الرأي القائل بواحدية المنهج في أي علم من العلوم ، واستبدالها بهذا رأياً آخر يقوم على تعددية المناهج التي تعمل داخل العلم الواحد(١١٠) .

وهذا الرأي يتفق تماماً مع رأينا الذي سنوضحه في الجزء (رقم ٦) من هذا القسم .

---

(١٠٧) Clendinnen J.F., The Rationality of method., pp. 23-38.

(١٠٨) Feyerabend P., Rationalism., p. 7; Against method, p. 23.

(١٠٩) Nagel E., Philosophical depreciations., p. 86.

(١١٠) Clara D., A Unique Methodology., p. 521.

والخلاصة المعقولة التي تنتهي اليها هي أنه أياً كان معنى العلم وطبيعته ، فان فكرة المنهج المستخدم فيه تعني التصحيح والتطوير المستمرين لقواعده . ولم لا نقول مع الأستاذ نيوتن سميث بأن العالم ينجز من المكتشفات في ميدان المنهج كما يحقق من المكتشفات في ميدان العلم سواء بسواء(١١١) ؟

بل لم لا نقول مع جاستون باشلار بأن المكتشفات العلمية نفسها رهن بما يمر به العلم من عقبات ابستمولوجية ، وأن العقبة الابستمولوجية هي في التحليل الأخير عبارة عن عقبة منهجية ؟ ومعنى هذا ببساطة ـ وكما سنرى بعد قليل ـ أن انتقال العلم من مرحلة إلى مرحلة أخرى أكثر تطوراً وارتقاء يفترض أن العلم قد غير ليس فقط من نظريته ومفاهيمه ، ولكن أيضاً من مناهجه التي كانت مستخدمة في المرحلة الأخيرة .

إن ما نريد أن نؤكده ـ في هذا الجزء الأخير من هذا القسم ـ هو ارتباط المنهج بموضوع العلم نفسه ، ارتباطا عضويا لا انفصال فيه في أي مرحلة من مراحل تطور العلم . وهذا الارتباط هو أيضا ارتباط جدلي ارتقائي ، بمعنى أن هناك علاقة تأثير متبادلة بين النتائج التي يتم إنجازها على مستوى موضوع العلم وبين تقدم المناهج المستخدمة داخل ميدان هذا العلم نفسه ، وأن انتقال العلم من مرحلة إلى مرحلة أخرى أكثر ارتقاء لا يلغي الوسائل المنهجية التي كانت مستخدمة في المرحلة السابقة بل تبقى هذه الوسائل تلعب دورها بطريقة أقل فعالية من الوسائل الجديدة التي يستخدمها العلم في مرحلته المتقدمة . وهذا الأمر يتم على النحو الذي تنمو به وتتطور القدرات العقلية عند الانسان ، فالقدرات العقلية التي يكتسبها الانسان في سن الرشد ـ مثلا ـ لا تبطل القدرات العقلية التي اكتسبها في « سن التعقل » أو في مرحلة الطفولة . إن القدرات العقلية التي يكتسبها الانسان في المرحلة اللاحقة من مراحل تطوره تفترض ـ على ـ العكس من ذلك ـ القدرات العقلية التي اكتسبها في المراحل السابقة وتقوم عليها . وهذا التناظر الذي نقيمه بين تطور العلوم ومناهجها من جانب وتطور القدرات العقلية عند الانسان من جانب آخر هو تناظر مشروع نبنيه على نتائج الابستمولوجيا الارتقائية عند جان بياجيه ونتائج الابستمولوجيا النقدية التاريخية عند جاستون باشلار ، فكلاهما يقول بوجود تناظر بين تاريخ العلم من جانب وتطور العقل الانساني من جانب آخر .(١١٢)

والذي يترتب على هذا المبدأ الأبستمولوجي الثالث في تفسير نشأة العلم هو أن العمليات العقلية المنهجية تتطور بتطور المراحل المختلفة التي يمر بها العلم . فلكل مرحلة من المراحل الأربع التي نشأ وتطور وفقا لها العلم (أنظر المبدأ الثاني) وهي المرحلية الوصفية ، والتجريبية ، والاستنباطية والأكسيوماتيكية وسائلها المنهجية التي تتميز بها . والوسائل المنهجية الأكثر تقدما وارتقاء لا تبطل ـ كما سبق أن أشرنا ـ دور الوسائل المنهجية التي اكتسبها العلم في مراحله السابقة ، وكل ما هنالك أن دورها في المرحلة الحالية من تطور العلم يصبح ثانويا وأقل أهمية . وسبيلنا الآن هو تقديم مثل تفصيلي ، نثبت فيه عدم انفصال المقال في المنهج عن المقال في العلم عبر المراحل الأربع من نشأة وتطور علم الفيزياء .

نستطيع أن نقول بشيء من التبسيط أن علم الفيزياء

(١١١) Newton-Smith W., Contre la method : p. 778.

(١١٢) Piaget J., Les methodes de l'epistemologie, p. 121.
Jean Piaget," art. Encyclopedie Univ., p. 24; Blanche R., l'epistemologie, p. 34.

قد مر بمرحلته الوصفية في الحضارة اليونانية . وبلغت هذه المرحلة قمة تطورها عند أرسطو . والعمل العلمي يتركز - في المرحلة الوصفية - حول جمع البيانات عن كل الحالات الجزئية - موضوع دراسة العلم - ، كما يتضمن محاولة إحصاء ووصف وتصنيف هذه البيانات نفسها . والهدف الأخير من النشاط المعرفي في المرحلة الوصفية هو تصنيف الموضوعات الجزئية المختلفة داخل فئات معينة توطئة لوضعها موضع التجريب في المرحلة التالية ، من أجل اكتشاف المبدأ أو القانون الذي ينظمها . والعمليات العقلية المنهجية التي تتطلبها هذه المرحلة هي المماثلة أو قياس الشبه Analogy ، أو كما كان يسميه أرسطو قياسي المثل أو النموذج exemple, Paradigma .

ولا ينكر أحد أن أرسطو قد تعرض لكثير من المسائل الطبيعية بالبحث في كتاباته عن الطبيعيات ، والأرصاد الجوية ، والميكانيكا ، والسماء ، والكون والفساد بل وفي كتاب ما بعد الطبيعة أيضا ، الا أن نظرة أرسطو لم تتجاوز - كما لاحظ جورج سارتون - التقليد الأيوني القديم ، وكل ما هنالك من فارق بين النظرتين هو أن أبحاث أرسطو وتلاميذه في « اللوقيون » كانت أكثر تركزا من أبحاث الأيونيين[١١٣] ، واليونان الذين أنجزوا الكثير في ميادين المنطق والرياضة والفلسفة والأدب والفن ، لم ينجزوا شيئا ذا بال في ميدان علم الطبيعة .[١١٤] ، لهذا فان جورج سارتون على حق حينما أكد على ضرورة عدم الركون الى أقوال أرسطو في الطبيعة الا بمقدار ما يركن المرء الى الأسئلة الصادرة عن طفل ذكي .[١١٥]

ولا أدل على صحة هذا الحكم على علم الطبيعة عند أرسطو من أنه ظل غارقا في الأبحاث الميتافيزيقية الفلسفية . صحيح أنه استبدل بنظرية المثل الأفلاطونية في تفسير الموضوعات الجزئية الطبيعية نظرية أخرى أكثر تطورا وهي نظرية الكليات ، الا أن هذه الأخيرة ظلت مرتبطة عنده بنظرية الماهيات التي بدلا من أن تكون مفارقة في عالم آخر أصبحت مرتبطة بالموضوعات الطبيعية نفسها . والكلي - عند أرسطو - هو ما ينتمي إلى أكثر من شيء واحد ، ولا يمكن قيامه بذاته ، وانما يقوم في الأشياء الجزئية فقط .[١١٦]

ولما كان موضوع العلم الطبيعي هو الكلي أو العام الذي لا يوجد الا في الأشياء الجزئية ولا يمكن التوصل اليه إلا عن طريق العقل أيضا ، لزم لذلك منهج حسي عقلي في نفس الوقت يمكن أرسطو من التوصل إلى العام أو الكلي الذي هو فئة الموضوعات الجزئية الطبيعية في عالم الواقع . ولقد فهم غالبية من كتب في هذا الموضوع - عند أرسطو - هذا المنهج على أساس أنه الاستقراء ، أما نحن فإننا نؤكد بأن هذا المنهج هو المماثلة أو قياس الشبه ، الأداة المنهجية الأساسية التي تصاحب العلم في مرحلته الوصفية . والدليل على صحة هذا الرأي ما ذكره الأستاذ كاجوري من أن اليونان حتى عصر ارشميدس؟ ت ٢١٢ ق . م) لم يستطيعوا أن يقيموا دليلا استقرائيا تجريبيا واحدا على صحة آرائهم في الطبيعة .[١١٧]

لقد بقي علم الطبيعة - بوصفه المبحث الذي يهتم بدراسة الوظائف والأفعال والماهيات والعلل وصور الأشياء ومادتها والحركة . . . الخ - وثيق الصلة عند

---

(١١٣) سارتون ، جورج ، تاريخ العلم ، جـ٣ ، ص ٣٢١ .
(١١٤) Cajori F., A history of physics, p. 3.
(١١٥) سارتون ، جورج ، تاريخ العلم ، جـ٣ ، ص ٢٢٨ .
(١١٦) رسل ، برتراند : تاريخ الفلسفة الغربية ، جـ١ ، ص ٢٥٠ .
(١١٧) Cajori F., op. cit., p. 3.

أرسطو بالاستقصاءات التجريبية حول الشروط المادية الحسية التي يمكن من خلالها لهذه الوظائف والأفعال أن تتحقق . وتؤلف هذه الاستقصاءات الوصفية ، التي هي بطبيعة الحال غير محدودة ، الجانب الأكبر من تأليف أرسطو في هذا الميدان . ويزيد أميل برهييه ـ الذي أفدنا منه هذه الفكرة الأخيرة ـ من تحديد طبيعة المرحلة التي مر بها علم الطبيعة عند أرسطو بقوله أن الفيزيقا العامة ستكتمل عند أرسطو حين يفرغ من « تعريف الموجودات الطبيعية بشكل عام » .[١١٨] ، أي حين يفرغ من تصنيف الموجودات الطبيعية في فئات ، وهذا لب المرحلة الوصفية في تاريخ العلم .

والوسيلة العقلية المنهجية التي يمكن بوساطتها ادراج أفراد جزئية بعينها داخل نوع معين أو أنواع بعينها داخل جنس معين هي المماثلة أو قياس المثل . ولقد عرف أرسطو هذا النوع من الاستدلال وحدده على النحو الآتي : « قياس المثل ليس هو القياس الذي نستدل به من الجزء الى الكل ، أو من الكل الى الجزء ، ولكن هو ما نستدل به من الجزء الى الجزء وذلك حين تكون الحالتان الجزئيتان تنتميان الى نفس الحد (الفئة) ، وتكون احداهما معروفة . والفارق بين قياس المثل والاستقراء هو أن الاستقراء ـ انطلاقا من كل الحالات الفردية . يثبت الحد الأكبر للحد الأوسط ولا يطبق القياس Syllogism على الحد الأصغر ، بينما يقوم بتطبيقه قياس المثل الذي لا يبرهن انطلاقا من كل الحالات الفردية .[١١٩]

وغني عن البيان أن الاستقراء الذي يتحدث عنه أرسطو ليس هو الاستقراء العلمي (الناقص) ، الذي استخدم بالفعل في بناء علم الطبيعة في مرحلته التجريبية ، لكنه الاستقراء الكامل الذي تعرض له المعلم الأول بالشرح في كتبه المنطقية وليست الطبيعية ، وجعل الهدف منه « التعرف على المقدمات الأولى التي نبدأ منها في تكوين الأقيسة اليقينية »[١٢٠]

يضاف الى هذا أن موضوعات الاستقراء الكامل عند أرسطو ليست هي الأفراد الجزئية بل الأنواع والأجناس ، الأمر الذي يستحيل وضعه موضع الفحص والتجريب ، الى آخر ما يمكن أن يجده القارىء من نقد لمفهوم الاستقراء عند أرسطو وتبيان لعدم جدواه للبحث في علم الطبيعة وذلك في مؤلفات فلسفة العلوم ومناهجها .[١٢١]

أما المرحلة التجريبية لعلم الطبيعة فقد مر بها عند العرب . ونعني بالمرحلة التجريبية لأي علم تلك المرحلة التي يحاول فيها العلماء ـ عن طريق التجريب والاستقراء العلمي ـ التوصل الى المبادىء والقواعد العامة التي تتحكم في فئات الموضوعات الطبيعية كما كشف عنها العمل الاستقصائي التصنيفي في المرحلة الوصفية . فعلم الطبيعة عند العرب يمثل طورا أو مرحلة متوسطة بين العلم اليوناني القديم والعلم الأوربي في القرن السابع عشر ، كما تعبر الطريقة العربية في البحث في هذا العلم عن مرحلة انتقال من الطريقة اليونانية القديمة إلى الطريقة الأوربية في مطلع العصر الحديث .[١٢٢]

---

(١١٨) بربيه ، أميل ، تاريخ الفلسفة ، جـ ، ص ٢٦٢ .

(١١٩) Aristote, Premiers Analytiques, II, 24, 68 b 38; cf. Kotarbinski T., Lecons sur l'histoire de la logique, p. 326.

(١٢٠) عبدالحميد ، د . حسين + مهران ، د . محمد : فى فلسفة العلوم ، ص ١٩٢ .

(١٢١) من أوضح ما كتب عن الاستقراء عند أرسطو فى اللغة العربية ما كتبه د . محمود زيدان فى كتابه « الاستقراء و المنهج العلمى » ، بيروت ، مكتبة الجامعة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ٢٧ ـ ٣٩ . راجع أيضا ما كتبه محمد باقر الصدر : الاسس المنطقية للاستقراء ، بيروت ، دار التعارف للمطبوعات ، ١٩٧٧ ، ص ١٣ ـ ٧٠ .

(١٢٢) مرحبا ، د . محمد عبدالرحمن : المرجع فى تاريخ العلوم عند العرب ، ص ٣١٩

والحقيقة أن العلماء العرب قد اعتمدوا في مختلف فروع العلوم الطبيعية ، مثل الكيمياء والبصريات والطب ، اعتمادا أساسيا على الاستقراء والتجريب العلمي بمعناه الدقيق ، وارتبطت نتائج بحوثهم في هذه الميادين ارتباطا وثيقا بهذه الوسائل المنهجية . ونظرا لطبيعة هذه الدراسة ، فاننا سنكتفي بايراد بعض الشواهد التي تؤكد ما نذهب اليه من أن المرحلة التجريبية لعلم الطبيعة قد عُرفت في تاريخ العلم عند العرب . فها هوذا جابر بن حيان يؤكد في المقالة الأولى من كتاب « الخواص الكبير » منهجه في البحث في خواص الأشياء بقوله : « يجب أن تعلم أننا نذكر في هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ـ دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ـ بعد أن امتحناه وجربناه . فما صح أوردناه وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضا وقايسناه على أقوال هؤلاء القوم » .(١٢٣) . ولقد كان جابر يستخدم في أبحاثه منهجا استقرائيا حدد معالمه في كتاب « التصريف » بقوله : ان المُشاهد يتعلق بالغائب على ثلاثة أوجه ، وهي : المجانسة ومجرى العادة والآثار . أما الاستدلال بالمجانسة فهو من قبيل حكمك على شيء ما اذا رأيت نموذجا له ، كأن ترى حفنة من قمح لتستدل بها على بقية القمح . وأما الاستدلال المبني على مجرى العادة فهو من قبيل قول أحدهم أن ليلتنا هذه ستنكشف عن يوم يتبعها ويكون عقبها ، فسألناه من أين علم ذلك فأجاب بأن قال : من قبل أني لم أجد ليلة الا وانكشفت عن يوم .(١٢٤) .

أما العالم العربي الثاني فهو الحسن بن الهيثم الذي لم يعزل المقال في المنهج عن المقال في العلم ، بل مزج بينهما في « كتاب المناظر » على نحو ما يفعل العلماء المحدثون .

ويبين ابن الهيثم منهجه العلمي في البحث في مقدمة هذا الكتاب على النحو الآتي : « ونبتدىء في البحث باستقراء الموجودات وتصفح أحوال المبصرات وتمييز خواص الجزئيات ، ونلتقط باستقراء ما يخص البصر في حال الأبصار ، وما هو مطرد لا يتغير ، وظاهر لا يشتبه من كيفية الاحساس . ثم نرتقي في البحث والمقاييس على التدريج والترتيب ، مع انتقاد المقدمات والتحفظ في النتائج ونجعل غرضنا في جميع ما نستقريه ونتصفحه استعمال العدل لا اتباع الهوى ، ونتحرى في سائر ما نميزه وننتقده طلب الحق لا الميل في الآراء » .(١٣٥)

بل لا يكتفي الأستاذ مصطفى نظيف بتأكيد المنهج الاستقرائي التجريبي الذي أقام عليه ابن الهيثم أبحاثه في البصريات ، بل ينسب اليه استخدامه أيضا لقياس المثل الذي كان مستخدما في المرحلة الوصفية عند اليونان ، كما ينسب اليه أيضا الجمع بين الاستقراء والاستنباط على نحو ما هو متبع في علم الفيزياء الحديث .(١٢٦)

ويتفق د . عبدالحميد صبره مع الأستاذ مصطفى نظيف في استخدام ابن الهيثم للطرق الاستنباطية الرياضية بجوار المنهج التجريبي في معالجة مسائل الضوء . فلم يكن كتاب المناظر « الذي وضعه ابن الهيثم في القرن الخامس الهجري (١١ م) محاولة فلسفية في طبيعة الضوء على طريقة معاصريه أو السابقين عليه من الفلاسفة ، وانما هو دراسة لخصائص الضوء في أحواله الثلاث (الأشراق على الاستقامة والانعكاس والانعطاف) دراسة قائمة على الاختيار التجريبي (أو ما أسماه ابن الهيثم « الاعتبار ») واستخدام المناهج الرياضية في تفسير الظواهر الطبيعية . ويمكن القول أن

---

(١٢٣) محمود ، د . زكي نجيب : جابر بن حيان ، ص ٥٥ .
(١٢٤) محمود ، د . زكي نجيب : المراجع السابق ، ص ٦٤ ـ ٦٩ .
(١٢٥) نظيف ، د . مصطفى : الحسن بن الهيثم ، ص ٣٣ .
(١٢٦) نظيف ، د . مصطفى ، المرجع السابق ، ص ٣١ .

فكرة « التركيب » هذه هي التي أثمر عنها أسلوبه الجديد في البحث ونتائجه الجديدة . فالكتاب يتردد بانتظام بين وصف للتجارب المرتبة ترتيبا منطقيا يفضي إلى ما ينتج عنها ، وتطبيق للمعاني والأصول الرياضية على ما يقبل مثل هذا التطبيق من الظواهر الضوئية والبصرية .(١٢٧)

لقد استحق ابن الهيثم بطريقته الدقيقة أن يعتبره الغربيون المؤسس الحقيقي الذي طور بنجاح هذا الفرع من فروع علم الطبيعة .(١٢٨)

ويجد القارىء الراغب في الاستزادة أمثلة وشواهد لا حصر لها في مؤلفات تاريخ العلوم عند العرب العامة والمتخصصة تثبت ما ذهبنا إليه من أن علم الطبيعة قد مر بمرحلته التجريبية في العصر الذهبي للحضارة الاسلامية .(١٢٩) وما يهمنا في هذه الفقرة الأخيرة عن المرحلة التجريبية لعلم الطبيعة عند العرب هو الاشارة إلى أن بعض مؤرخي العلم من الأوروبين قد سيطرت على تواريخهم « عقدة المركزية الأوربية » ابتداء من القرن الثامن عشر وحتى القرن العشرين ، فتجاهلوا العلم العربي وغمطوه حقه ، ولم ينسبوا إلى العلماء العرب أي فضل في تطوير العلم بوجه عام وعلم الطبيعة بوجه خاص . ولقد قام مؤرخ العلم العربي الأستاذ رشدي راشد بدراسة هذه الظاهرة المؤسفة وأوضح كيف أن مؤرخي العلوم من الغربيين المحدثين في مجال علم الفيزياء من أمثال بوجندورف Boggendorf وروزنبرج Rosenberg وديرنج Duhring وجيرلاند Gerland ودوهيم Duhem وغيرهم ـ على الرغم مما بينهم من اختلاف ـ متفقون على أن « العلم الكلاسيكي أوروبي أساسا ، وترجع أصوله مباشرة إلى الفلسفة والعلوم الاغريقية . »(١٣٠) . ويضيف ميلهود إلى ذلك قوله : « إن ادخال المعايير التجريبية ، التي يقول المؤرخون أنها تميز بصورة كاملة العلم الهيلليني عن العلم الكلاسيكي ، إنما هي أحد الانجازات التي يتفرد بها العلم الغربي دون سواه » .(١٣١) . وقد سبق أن أوضحنا بطلان هذا الرأي الأخير بالنسبة لعلم الفيزياء عند اليونان الذي اعتمد اعتمادا كليا على قياس المثل أو المماثلة بالاضافة إلى الاستقراء الكامل للأجناس والأنواع عند أرسطو ، وأن المرحلة التي طورها اليونان من هذا العلم لم تتجاوز المرحلة الوصفية بحال .

ويمكننا أن نؤرخ للمرحلة الاستنباطية التي مر بها علم الفيزياء ابتداء من القرن السابع عشر . وسنشير أساسا وبايجاز شديد إلى دور كل من جاليليو ونيوتن في هذا الصدد .. وأول ما نود أن نلفت إليه نظر القارىء هو هذا الخطأ التاريخي الشائع في بعض مؤلفات فلسفة العلوم الحالية ، وخلاصته أن العلم الطبيعي قد اكتسب صبغته التجريبية الاستقرائية في القرن السابع عشر ، وتربط هذه المؤلفات بين هذه الصبغة التجريبية وبين ما زعمه بيكون عن المنهج الاستقرائي . والواقع أن

---

(١٢٧) ابن الهيثم الحسن : كتاب المناظر ، ص ٨ من مقدمة المحقق .

(١٢٨) Cajori F., op. cit., p. 21.

(١٢٩) في أمكان القارىء مراجعة الدراسات الآتية من أجل الاستزادة بمعلومات قيمة عن الطابع التجريبي للعلم العربي على العموم وعلم الطب عند العرب بوجه خاص : الطويل ، د . توفيق : خصائص التفكير العلمي بين تراث العرب وتراث الغربيين ، عالم الفكر ، ١٩٧٣ ، المجلد ٣ ، العدد ٤ ، ص ١٥٣ ـ ١٩٠ ، ولقطات علمية من تاريخ الطب العربي ، عالم الفكر ، ١٩٧٤ ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ص ٢٤٥ ـ ٢٨٨ ، موسى ، د . جلال محمد : الطب والأطباء (عند العرب) ، عالم الفكر ، المجلد التاسع ، العدد الأول ، ص ٤٣ ـ ٩٦ .

(١٣٠) راشد ، رشدي : العلم كظاهرة غربية والعرب ، ص ٤ .

(١٣١) راشد ، رشدي : المرجع السابق ، ص ١١ .

Milhaud G., Lecons sur. les origines de la science., p. 301.

القرن السابع عشر قد عرف ـ كما يقول الأستاذ هول ـ نوعين من المناهج بالنسبة لعلم الفيزياء : « المنهج الاستنباطي ـ الرياضي الذي مارسه جاليليو ، والمنهج الاستقرائي الذي قدمه بيكون »(١٣٢) .

والحقيقة هي أن علم الفيزياء منذ القرن السابع عشر اكتسب البنية الاستنباطية ، ولم يعد الاستقراء الذي مارسه العرب في المرحلة التجريبية بكاف من أجل التعبير عن حقائق وقوانين هذا العلم . ولهذا السبب فإن الاستاذ روزنفلد على حق حينما أكد بأنه لا ينكر فائدة الاستقراء في المفهوم التقليدي لعلم الفيزياء في القرن السابع عشر ، إلا أن هذه الفائدة لا تذهب بنا بعيدا حتى في هذا القرن . كما أن أحدا لا ينكر فائدة الملاحظة للظواهر الحسية عن طريق الاستقراء ، إلا أن هذه الوسائل المنهجية غير كافية لتفسير كيفية التوصل إلى القوانين العلمية . (١٣٣) . ولهذا السبب فان المنهج الاستقرائي البيكوني هو منهج قد يكون مناسبا للبحث في علم الطبيعة في مرحلته التجريبية ـ هذا على الرغم من أن العلماء العرب قد عرفوا طرقا استقرائية أكثر تطورا من طريقة بيكون ـ إلا أنه غير كاف كوسيلة منهجية لعلم الفيزياء في مرحلته الاستنباطية . ولهذا السبب قد يكون من حقنا أن نصفه بأنه منهج متخلف نكوصي ، لم يدرك صاحبه طبيعة المرحلة الجديدة التي كان يمر بها علم الفيزياء في القرن السابع عشر .

لقد كان الأستاذ ماريو بونجه على حق حينما كتب يقول في معرض نقده لمناهج علم الفيزياء الحديث : « الحقيقة ان بيكون لم يتوصل هو أو مل أو غيرهما الى اثراء العلم الطبيعي بالوسائل الاستقرائية المزعومة . الا أن هناك فكرة تقول بأن المنهج الاستقرائي موجود ، وأن تطبيقه ـ لا يتطلب ـ أية موهبة خاصة أو أي إعداد مسبق متعمق ، وأن كثيرا من الناس يؤمنون حتى اليوم بفعالية الاستقراء . اننا نطلق على هؤلاء اسم (أنصار عبادة المنهجية) Methodolatrie(١٣٤) . وغني عن البيان أن السبب في عدم جدوى منهج بيكون لعلم الفيزياء في القرن السابع عشر هو فصل بيكون للمنهج عن علم الفيزياء نفسه ، فجاء منهجه متخلفا عن حاجات هذا العلم ومتطلباته في هذا العصر .

وقد يبدو لنا الأمر أكثر وضوحا اذا ما قارنا مزاعم بيكون المنهجية في الأورجانون الجديد « بما أنجزه جاليلو ، مؤسس المرحلة الاستنباطية لعلم الفيزياء في القرن السابع عشر . وأول ما نلحظه هو أن جاليليو لم يفرد مؤلفات خاصة يعالج فيها موضوع « المنهج » كما فعل بيكون ، على الرغم من اهتمامه الكبير بالمسائل الابستمولوجية والمنهجية واللغوية المتعلقة بالعلم . ان مؤسسي العلم الحديث أدركوا من خلال الممارسة ان المرحلة الجديدة التي انتقل اليها علم الفيزياء في القرن السابع عشر تتطلب منهجا جديدا ، « وأن المنهج في أي علم لا يمكن عزله بأي حال عن العلم نفسه » . (١٣٥) وأن هذا المنهج ـ كما سبق أن أشرنا ـ هو المنهج الاستنباطي الرياضي .

لقد أدرك جاليليو أيضا أن المرحلة الجديدة لعلم الفيزياء « تقتضي أن يكون بناء العلم فيها عملا عقليا يتعلق بأفكارنا عن الواقع الفيزيائي أكثر منه استحضارا

(١٣٢) Hall A.R., The rise of modern., Vol. III, p. 105.
(١٣٣) Rosenfeld L., The methods of physics, p. 616.
(١٣٤) Bunge M., Epistemologie, p. 30.
(١٣٥) Ibid., p. 31.

لموضوع حسي . وعلى هذا فان مفهوم جاليلو عن علم الطبيعة يعتبر تجاوزا للمفاهيم التي قام عليها علما الفلك والطبيعة حتى عصر كوبرنيكس ، تلك المفاهيم التي كانت تستند أولا وأخيرا على ملاحظة الواقع المحسوس » .(١٣٦) ، وانتهى جاليلو الى أن المرحلة الجديدة لعلمي الفيزياء والفلك تتطلب منهجا جديدا يتميز بالصرامة ، وأن هذا المنهج لا تستطيع أن تقدمه لهما الا الرياضيات ، وهو وحده القادر على التعبير عن كل ما تحتويه المعرفة الطبيعية من قيمة علمية . ويرجع جاليليو السبب الذي جعل بعض العلماء يرفض استخدام الرياضة كأداة في تحصيل المعرفة الطبيعية الى جهلهم المتزايد بحقائقها . وبينما كان بعض العلماء يعارض بين الفيزياء والرياضة بوصفها علمين مختلفين ، نرى جاليليو يحدد هدفه « بترييض » الطبيعة ، واستخدام المفاهيم الرياضية الخاصة بالقياس والعلاقات والاستنباط في حل مشكلاتها ، وبدون أن يضحي بعنصر التجريب الذي ميز علم الطبيعة في مرحلته السابقة .(١٣٧)

ويمكننا وصف المسار البنيوي الاستنباطي الذي شرع جاليليو في اعطائه لعلم الفيزياء على النحو الآتي : يبدأ العالم الفيزيائي باستحضار المعادلات الرياضية التي سبق أن صاغ فيها قوانين علم الطبيعة مثل المعادلات العامة التي تعبر عن قوانين الحركة والجاذبية . ثم يلحق العالم بهذه القوانين وصفا صريحا للمعطيات التجريبية المعروفة والكافية ـ بحسب ما تتطلبه القوانين المشار اليها ـ من أجل تحديد المشكلة المطروحة للبحث وتفسيرها . ويطلق على هذه المعطيات التجريبية اسم « الشروط الأولية » conditions initiales ، مثال ذلك مكان الكواكب وسرعتها ـ في زمن معين ـ في النظام الشمسي . ثم يقوم العالم بعد ذلك بحساب واستنباط التفسير المناسب للمشكلة المطروحة للبحث .(١٣٨) .

ولقد عُرف المنهج الذي شرع جاليليو في اعطائه لعلم الفيزياء في مرحلته الاستنباطية في القرن السابع عشر ، وشاع بين العلماء ـ من بعده ـ باسم « المنهج الفرضي الاستنباطي » . ولقد استخدمه نيوتن (ت ١٧٢٧) في التوصل الى نظريته العامة في الميكانيكا وفي اكتشافه لقانونه في الجاذبية . وليس صحيحا ما يقال أن نيوتن قد توصل الى هذين الاكتشافين نتيجة الاستقراء المباشر من الظواهر .(١٣٩) . فالاستقراء لم يعد هو الوسيلة المنهجية الأساسية التي تناسب البحث في علم الفيزياء في مرحلته الاستنباطية في القرن السابع عشر .

أما المرحلة الأكسيوماتيكية (البديهية) فقد بدأ علم الفيزياء في الانتقال اليها مع بداية العقد الثاني من القرن العشرين ، وتحت التأثير المباشر لانجازات دفيد هلبرت مؤسس البناء الأكسيوماتيكي الحديث ، وكذلك بفضل التطور الهائل الذي حدث في ميدان المنطق الرياضي ، وما بعد ـ الرياضة ، والسيمنطيقا (مبحث الدلالات) . وقد يكون من المفيد أن نشير الى انجازات هلبرت Hilbert المتعلقة بنظرية الاشعاع الفنومنولوجي (من ١٩١٢ الى ١٩١٤) ، وماكينزي Mackinsey بالنسبة للميكانيكا الجسمية الكلاسيكية (في

(١٣٦) Dubarle D., La methode scientifique de Galilee, p. 98.

(١٣٧) Namer E., L'intelligibilite., p. 115.

(١٣٨) Dubarle D., La methode scientifique., pp. 99 et sq.

(١٣٩) يجد القاريء تفصيلا وافيا في كتاب د . محمود زيدان (الاستقراء والمنهج العلمي ، ص ١٦٣ وما بعدها) يوضح فيه المؤلف استخدام نيوتن للمنهج الفرضي الاستنباطي في اكتشافه لنظريته العامة في الميكانيكا ولقانونه في الجاذبية .

١٩٥٣) ، ونول Noll فيما يتعلق بالميكانيكا الكلاسيكية (في ١٩٥٩) ، وستريتر Streater ووايتمان Wightman بالنسبة لنظرية الكوانتم (في ١٩٦٤) ، وادلن Edelen فيما يخص نظرية المجال العامة التقليدية .[١٤٠] فقد تحقق في كل هذه المباحث البناء الأكسيوماتيكي لعلم الفيزياء المعاصر .

أما فيما يتعلق بالبناء المنهجي لعلم الفيزياء في هذه المرحلة فانه لا يخرج كثيرا عما سبق أن قلناه عن الشروط الواجب توفرها في هذا البناء بشكل عام (ص ٣٠ - ٣١ والهامش رقم ٧٥) . فالبناء الأكسيوماتيكي الفيزيائي يجب أن تتحقق فيه الشروط التي تتطلبها الأنسقة الرياضية الأكسيوماتيكية والتي تعالج في اطار ما بعد - الرياضة ، وهي شروط :

أ - الاتساق والاستقلال : بمعنى عدم تناقص ، واستقلال المفاهيم المستخدمة في بناء النسق الفيزيائي من جانب ، وعدم تناقص واستقلال البديهيات المستخدمة في بناء هذا النسق من جانب آخر .

ب - شرط الاكتمال : بمعنى أنه اذا كانت هناك داخل النسق قضيتان متناقضتان ، وكل منهما قد استوفت شروط الصياغة في حدود النسق ، فان واحدة من الاثنتين - على الأقل - يمكن اثبات صحتها .

جـ - شرط العامل المقرر : بمعنى أنه اذا توفر في النسق بجوار شرط الاكتمال شرط الاتساق ، وكانت هناك في النسق قضيتان مكونتان من أية قضية ونقيضها ، فانه بامكاننا دائما أن نقرر صدقهما أو كذبهما بالنسبة للنسق الأكسيوماتيكي الذي نحن بصدده .[١٤١]

وبعد ، فهذه هي المراحل الأربع التي مر بها علم الفيزياء في تطوره . ولعل القارىء قد أدرك معنا تغير الوسائل المنهجية وتطورها عبر هذه المراحل المختلفة . فهل يصح بعد هذا أن يتمسك بعض العلماء بفصل المقال في المنهج - في أي ميدان كان - عن المقال في العلم نفسه ؟

هل يجوز أن يفصل بعضهم المقال في المنهج عن المقال في العلم بالنسبة لعلم الفيزياء ، ويظلوا يتحدثون عن المنهج الاستقرائي الى الآن بوصفه المنهج المناسب والوحيد الذي يستخدم داخل ميدان هذا العلم ؟ أعتقد أنه لا يوجد ما يبرر التمسك بمثل هذه الأوهام الخاطئة بعد كل ما سبق أن قلناه .

الخاتمة

وبعد ، هذه هي الفقرة الخاتمية لبحث أعددناه بدون دليل أو مرشد ، ففكرة البحث - كما سبق أن أشرنا - لم تعالج في حدود علمنا حتى الآن في الأدبيات الغربية أو العربية الخاصة بفلسفة العلوم . وقد قمنا بتقسيم البحث الى ثلاثة أقسام : عالجنا في كل قسم مبدأ من المبادىء الابستمولوجية التي ينشأ العلم بحسبها ويتطور .

ويهمني - قبل أن أترك القارىء - أن أسجل ثلاث ملاحظات على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لي :

(١٤٠) Bunge M., The axiomatic., p. 67.

(١٤١) Ibid., pp. 85-87.

الملاحظة الأولى هي أن هذه المبادىء الابستمولوجية الثلاثة ليست مقطوعة الصلة بعضها ببعضها الآخر . فالمبدأ الثاني مثلا مبني على الأول ، لأن الانتقال من مرحلة الى أخرى يفترض القول بالقطيعة الابستمولوجية التي حللناها في المبدأ الأول . كما أن المبدأ الثالث يفترض المبدأ الثاني . فقد رأينا أن المنهج في العلم هو حقيقة متغيرة بتغير العلم نفسه عبر مراحل تطوره الأربع ، الأمر الذي ينظمه المبدأ الثاني ، موضوع القسم الثاني من هذا البحث .

والملاحظة الثانية تتلخص في أن هذه المبادىء الثلاثة تكون مجتمعة نسقا « مفتوحا » للتفسير الابستمولوجي لنشأة العلم وتطوره ، بمعنى أنها تقبل الاضافة والتعديل بناء على ما يستجد في الواقع العلمي نفسه ، أو وفقا لما تتفتق عنه عقول الباحثين من مبادىء أخرى .

والملاحظة الثالثة والأخيرة تتعلق بتطبيق هذا النسق التفسيري في مختلف ميادين المعرفة الانسانية . وأستطيع أن أزعم ـ وهذا هو آخر زعم لي في هذا البحث ـ بأن هذا النسق يقبل التطبيق في مختلف ميادين العلم ابتداء من المنطق والرياضة ومرورا بالعلوم الطبيعية ، فالعلوم الانسانية ، فالعلوم العربية الاسلامية . . . الخ . فهل من راغب في ذلك ؟

***

مراجع البحث

اولا ـ المراجع العربية :

ابن الهيثم ، الحسن : كتاب المناظر ، تحقيق د . عبدالحميد صبرة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٣ .
افلاطون : السوفسطائي ، ترجمة الاب فؤاد جرجي بربارة ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٦٩ .
افلاطون : الجمهورية ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .
الدريني ، فتحي : المناهج الاصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الاسلامي دمشق ، دار الكتاب الحديث ، ١٩٧٥ .
الصدر ، محمد باقر : الاسس المنطقية للاستقراء ، بيروت ، دار التعارف للمطبوعات ، ١٩٧٧ .
الفرا ، د . محمد علي : مناهج البحث في الجغرافيا ، الكويت ، وكالة المطبوعات ، ١٩٧٨ .
الفوال ، صلاح مصطفى : مناهج البحث في العلوم الاجتماعية ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٢ .
امين ، د . عثمان : ديكارت ، القاهرة ، مكتبة القاهرة الحديثة ، ١٩٦٥ .
النشار ، د . علي سامي : مناهج البحث عند مفكري الاسلام ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .
بدوي ، د . عبدالرحمن : مناهج البحث العلمي ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ .
بدوي ، د. عبدالرحمن (مترجم) : النقد التاريخي ، الكويت ، وكالة المطبوعات الكويتية ، ١٩٧٧ ، ويشمل « المدخل الى الدراسات التاريخية » لانجلو ارسينوبوس .
برهييه ، اميل : تاريخ الفلسفة ، ترجمة جورج طرابيشي ، جـ ١ ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٢ .
بلانشيه ، روبير : نظرية المعرفة العلمية ، ترجمة د . حسن عبدالحميد ، الكويت ، مطبوعات الجامعة ، ١٩٨٦ .
حسان ، تمام : مناهج البحث في اللغة ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ١٩٧٩ .
راشد ، رشدي : العلم كظاهرة غربية والعرب ، المستقبل العربي ، ١٩٨٣ ، العدد ٤٧ ، ص ٤ ـ ١٩ .
ربيع محمد محمود : مناهج البحث في السياسة ، بغداد ، كلية القانون والسياسة بجامعة بغداد ، ١٩٧٨ .
رسل ، بيرتراند : تاريخ الفلسفة الغربية ، جـ ١ ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٨ .
روزنتال م . : الموسوعة الفلسفية ، الترجمة العربية ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٤ .
زيدان ، د . محمود : الاستقراء والمنهج العلمي ، بيروت ، مكتبة الجامعة العربية ، ١٩٦٦ .
زيدان ، د . محمود : مناهج البحث الفلسفي ، بيروت ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٤ .
سارتون ، جورج : تاريخ العلم . العلم القديم في العصر الذهبي لليونان ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .
سارتون ، جورج : تاريخ العلم ، جـ ٣ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .
سرحان ، د . الدمرداش وكامل ، د . منير : المناهج ، القاهرة ، دار العلوم ، ١٩٧٢ .
سرحان ، د . الدمرداش : المناهج المعاصرة ، الكويت ، مكتبة الفلاح ، ١٩٧٧ .
عبدالحميد ، د . حسن ومهران ، د . محمد : في فلسفة العلوم ، القاهرة ، مكتبة سعيد رأفت ، ١٩٨٠ .
عبدالحميد ، د . حسن : الابعاد الحقيقة لنظرية القياس الارسطية ، مجلة كلية الاداب ، جامعة صنعاء ، العدد الثالث ١٩٨١ ، ص ٧٩ ـ ١٠٥ .
عبدالرحمن ، د . حسن عبدالحميد : المراحل الارتقائية لمهجية الفكر العربي الاسلامي ، حوليات كلة الاداب ، جامعة الكويت ، رقم ٤٤ .
عيسوي ، عبدالرحمن : مناهج البحث في علم النفس ، الاسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٠ .
غامري ، محمد حسن : المناهج الانثروبولوجية ، الاسكندرية ، المركز العربي للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ .
قطب ، محمد : مناهج التربية الاسلامية ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٧٤ .
محمود ، د . زكي نجيب : جابر بن حيان ، القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦١ .
محمود ، د . زكي نجيب : المنطق الوضعي ، جـ ٢ « فلسفة العلوم » ، القاهرة ، الانجلو المصرية ، ١٩٦١ .
مدكور ، محمد سلام : مناهج الاجتهاد في الاسلام ، ٢ جـ في مجلد واحد ، الكويت ، مطبوعات جامعة الكويت ، ١٩٧٧ .
مرحبا ، د . محمد عبدالرحمن : المرجع في تاريخ العلوم عند العرب ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٨ .
مصطفى ، د. عمر ممدوح : القانون الروماني ، القاهرة ، دار المعرف ، ١٩٦٧ .
موسى ، د . جلال محمد : منهج البحث العلمي عند العرب في مجال العلوم الطبيعة والكونية ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ .
نظيف ، مصطفى : الحسن بن الهيثم : بحوثة وكشوفة البصرية ، القاهرة ، مطبعة نوري ، ١٩٤٢ .
وقيدي ، محمد : فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٠ .

ثانيا ـ المراجع الأجنبية :

Abdel-Rahman Hassan A.H., La logique des raisonements juridiques, these-Lettres, Dactylo., Paris-Sorbonne, 1975.
Agassi Joseph, Continuity and discontinuity in the history of Science, "Journal of the History of Ideas," 1973, vol. 34, pp. 609-626.
Aristote, Topiques, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1959.
Aristote, Premiers Analytiques, trad. Tricot, Paris, Vrin, 1966.
Arpad Szabo, The beginings of Greek mathemetics, Holland, Reidel, 1970.
Bachelard G., La philosophie du Non, Paris, P.U.F., 1949.
Bachelard G., Le materialisme rationnel, Paris, P.U.F., 1963.
Bachelard G., L'activite rationaliste de la physique contemporaine, Paris, P.U.F., 1965.
Bachelard G., La formation de l'esprit scientifique, Paris, Vrin, 1965.
Bachelard G., Le nouvel esprit scientifique, Paris, P.U.F., 1966.
Bachelard G., Essai sur la connaissance approchee, Paris, Vrin, 1968.
Bachelard G., La terre et les reveries de la volonte, Paris, Coti, 1971.
Bachelard G., Epistemologie (textes choisis), Paris, P.U.F., 1974.
Belaval Yvon, Continu et discontinu en histoire de la philosophie, "revue de l'universite de Bruxelles", 1973, pp. 343-352.
Beth Ev. W., The Foundations of Mathematics, Amsterdam, North-Holland Publishing Comp., 1968.
Blanche Robert, La logique et son histoire, Paris, A. Colin, 1970.
Blanche R., L'axiomatique, Parts, P.U.F., 1970.
Blance R., L'epistemologie, Paris, P.U.F., 1977.
Bolle Louis, Le metholde existe-t-elle ;, in "Lettres romans", 1972, T. 26, n°4, pp. 315-331.
Boyer C.B., A History of Mathematics, London, John Willey and Sons, 1968.
Bunge M., The Axiomatic Method in Physics, in "Method and Matter", Dordrecht, Reidel, 1973, pp. 67-87.
Bunge M., Epistemologie, Paris, ed. Maloine, 1983.
Cachowskiz, The continuity and discontinuity of human cognition, "Dialectics and Humanism", 1979, n°2, pp. 125-136.
Cajori F., A History of Physics, N.Y., Dover Publications, 1962.
Canguilhem G., Etudes d'histoire et de philosophie des sciences, Paris, Vrin, 1975.
Ciceron, Topiques, trad. H. Bernecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
Clendinnen F.J., The Rationality of Method Versus Historical Relativism, in "Studies in History and Philosophy of Science", 1983, vol. 14, n°I, pp. 23-38.
Courant R., Methods of Mathematical Physics, N.Y., Interscience Publishers, 1966.
Dampier S.W.C., A History of Science, Cambridge, at the Univ. press, 1966.
Dan Clara, A unique Methodology or multiple Methodologies in "Revue Romaine des sciences sociales", serie: philosophie et logique, 1979, T. 23, pp. 519-529.
Descartes, Discourse on the Method, Engl. Trans. by Haldane E.S. and Ross G.R.T., in "The philosophical works of Descartes", Cambridge, The University Press, 1972, Vol. I, pp. 92 and f.
Dijkster Huis E.J., The Mechanization of the world Picture, Oxford, The Clarendon Press, 1964.
Dubarle D., La methode scientifique de Galilee, in "Galilee: Aspects de sa vie et de son oeuvre", Paris, P.U.F., 1968, pp. 81-110.
Dumont F., Manuel de droit romain, Paris, L.G.D.J., T.I, 1947.
Enriques F., L'evolution de la logique, trad. franc., Paris, Chirion, 1926.
"Epistemologie", article in "Encyclopedia Universalis, Paris, 1970, Vol. 6, pp. 370-373.
Fairweather G.W., Methods for experimental social innovation, N.Y., Wiley, 1967.
Feigl H. and Brodbeck M., (editors), Readings in the Philosophy of Science, N.Y., Appleton Century Crofts, 1953.
Feyerabend P.K., Rationalism, Relativism and Scientific Method, in "Philosophy in Context", 1977, Vol. 6, pp. 7-19.
Feyerabend P., Against Method, London, verso, ed. 1984. Comp. trad, franc. de Baudouin Jurdant, Contre la methode, Paris, Seuil, 1979.
Germain P. Sur quelques caracteristiques des disciplines scientifiques et sur la portee de la science, dans "Les etudes philosophiques", 1978, pp. 157-170.
Godart J.L., Alphaville, Eng. translation by Peter Whitehead, N.Y., Simon and Schuster, 1968.
Gruender D., Galileo and the method of science, in "Hintikka J. and Gruender D., (ed.): Theory change, Ancient axiomatics and Galileo's methodology, Amsterdam, Reidel, 1981.

Hall A.D., A Methology for systems Engineering, N.Y., D.van Nosrtand Co., 1966.
Hall A.R., The Rise of Modern Slcience, Vol. III, "From Galileo to Newton 1630-1720", London, R. and R. Clark, 1963.
Hataway M. Bacon and "Knowledge Broken": Limits for Scientific Method, in "Journal of the History of Ideas", 1978, Vol. 39, n°2, pp. 184-197.
Hesse M., Revolutions and Constructions in the Philosophy of Science, London, Indiana Univ. Press, 1980.
Jardine L., Experlanta Literata ou Novum Oragnum? Le dilemmonde la methode scientifique de Bacon, in "Franis Bacon: Science et Methode," Paris, Vrin, 1985, pp. 135-157.
Kant, Critique de la raison pure, trad. franc. de Tremesaygues et Pacaud, Paris, P.U.F., 1965.
Kelsen H., Theorie pure du droit, trad. Ch. Eisenmann, Paris, Dalloz, 1962.
Kotarbinski T., Lecons sur l'histoire de la logique, Paris, P.U.F., 1964.
Kuhn Th., The structur of scientific revolutions, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1968, Voir: trad. franc. La structure des revolutions scientifique, Paris, Flammarion, 1983.
Kunkel W., An introduction to Roman Legal and Constitutional History, English trans., Oxford, The Clarendon Press, 1966.
Lalande A., Vocabulaire tech. et crit, de la philosophie, Paris, P.U.F., 1962.
Lecourt D., Bachelard, Paris, Grasset, 1974.
Lorenzen P., L'etablissement constructif des fondements des sciences exqctes, in "Bulletin de 'lAssociation Guillaume Bude", 1975, T. 34, n°4, pp. 467-477.
Means R.K., Methodology in Eduction, Columbus, Charles E. Morrill, 1968.
Milhaud G., Lecons sur les origines de la science antique, Paris, 1893.
Mill J.S., System of Logic, London Longman, 1970.
Mill J.S., Logic and Mathematics based on observation, in "The problems of philosophy", edited by Alston W.P. and Brandt R.B., Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1971, pp. 519-529.
Millet J., Descartes, son histoire depuis 1637, Paris, Didier, 1870.
Monier R., Manuel elementaire de droit romain, Paris, ed. Domat Montchrestien, Vol. I, 1947.
Moraz Ch., Externalism and internalism, of explanation of Birth of Modern Science, typewritten, Kuweit, 1984, pp. 1-18.
Nagel E., Philosophical depreciations of scientifi methoid, in "technology revisited and othe essays in the philosophy and history of science", N.Y., Columbia Univ. Pres, 1979.
Namer E., L'intelligibilite mathematique et l'experience chez Galilee, in "Galilee: Aspects de sa vie et de son oeuvre," Paris, P.U.F., 1968, pp. 111-126.
Newton-Smith W., Contre la methode, in "Critique," 1980, n°390-400, pp. 774-791.
Novak St., Methology of Sociological Research, Dordrecht, Reidel, 1966.
Piaget J., Les methodes de l'epistemologie, in "Logique et connaissance scinetifique", Paris, ed. Gallimard, 1967, pp. 62-132.
Piaget J., Psychologie et epistemologie, Pqris, Goutheir, 1970.
"piaget, Jean", article in "Encycloedia Universalis", Vol. 13, pp. 22-25.
Quine W.V.O., Methods of Logic, N.Y., Richard and Winston, 1967.
Raymond P., L'histoire et les sciences, Paris, Maspero, 1978.
Rodni N.I., Histoire de la science, logique de la science et logique du developpement de la science, "Revue Internationale de Philosophie", 1971, Vol.98, n°4, pp. 456-466.
Rosenfeld L., The method of Physics, in "Boston Studies in the Philoosphy of Scinece", 1979, Vol. 21, pp. 614-636.
Russel B., The problems of Philosophy, London, Oxford Univ. Press, 1968.
Russo F., Epistemologie et histoire des sciences, dans "Archives de philosophie, 1974, pp. 617-657.
Singer Ch., A short history of scientific ideas to 1900, Oxford, The Clarendon Press, 1959.
Smales A., (ed.), Methods in Geochemistry, N.Y., Interscience Publishers, 1960.
Stebbing L.S., A modern Introduction to Logic, London, Methuen and Co., 1961.
Tricot J., Traite de logique, Paris, Vrin, 1966.
Tort P., La pensee hierarchique et l'evolution, Paris, Aubier Montaigne, 1983.
Virieux-Reymond A., L'epistemologie, Paris, P.U.F., 1966.
Whewell W., On the philosophy of Discovery, London, John Parker and son, 1860.
Williams B., Descartes: The project of pure Enquiry, Sussex, the Harvester Press, 1978.

***

الإعلام والتنمية

عليه حسين
أستاذ الأنثروبولوجيا المساعد
كلية التجارة ـ جامعة الكويت

كان للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمعات النامية أثر في ظهور الاعلام وقيامه بدور مهم في تحقيق التغير الذي تهدف اليه التنمية المجتمعية حيث يقوم بنقل مادة الاتصال التي يراد توصيلها الى جماهير المجتمع النامي ، وإعلامهم بخطة التنمية ، وتوعيتهم للمشاركة الايجابية وقبول التغيير .

ولما كانت التنمية المجتمعية Societal Development هي عملية تغيير وتغير تسير في اتجاه محدد متفق عليه ، فهي عملية تغيير اجتماعي مقصود يؤدي الى حدوث تغيرات أخرى متتالية لمختلف مكونات البناء الاجتماعي القومي . وإن تنمية المجتمع عملية تغيير لاتجاهات وسلوك أفراد المجتمع المحلي على اعتبار أن هذه الاتجاهات قد تكون عقبة في سبيل التغير لتحسين ظروف ومعيشة المجتمع المحلي ليكون جزءا متكاملا في المجتمع القومي على أساس المشاركة الايجابية ، ومبادأة المجتمع بقدر الامكان واستشارة أعضائه لضمان فاعليتهم واستجابتهم لهذا التغيير ـ فإن ذلك يتم من خلال الاعلام ـ لما لرسائله من إمكانيات سريعة وسهولة اتصال بالجماهير لحثها على القيام بدورها في عملية التنمية ، يبدأ من حيث تكون التنمية للتمهيد لها ، وإعداد أفراد المجتمع ليقوموا بدور حتى يكون التغيير نابعا منهم . كما يساعد على ترابط مختلف أجزاء المجتمع لمواجهة التغيرات الهائلة التي تطرأ عليها[١] . فالاعلام

(١) يعني الاتصال Communication تبادل الاراء والأفكار والمعلومات من فرد الى آخر او جماعة فمادته المعلومات والافكار وادواته اللغة والكلمات والاعلام Information نشر هذه الافكار . فالإعلام يعتمد اساسا على الاتصال فاذا لم يحدث اتصال لا يكون هناك اعلام فالاتصال والاعلام وجهان لعملة واحدة . والاختلاف بينهما يكون في العناصر المكونة لكل منها . فعملية الاتصال تعتمد على المصدر الذي يكون فرد او مؤسسة او محطة تلفزيونية او اذاعة . والرسالة قد تكون صورة او حركة او اشارة او صوتا ، المهم ان يكون لها معنى معين . والغاية او الهدف الذي توجه له الرسالة وتوجد اكثر من قناة اتصال بين المصدر والهدف ـ ويشترط في الاتصال ضرورة وجود التغذية المرتدة اي التأثير الناتج عن الرسالة وهو ما يتميز به الاتصال عن الاعلام اذ لابد من حدوث التأثير . اما في الاعلام فالمصدر قد يكون شخصا ، كالمذيع مثلا يتحدث بلسان الهيئة التي يمثلها ويكتسب منها مكانته وقوة تأثيره والغاية التي توجه اليها الرسالة الاعلامية تكون فرد او جمهور المستمعين للاذاعة او بعده التليفزيون او قراء جريدة معينة ـ ولا تكون التغذية المرتدة مطلوبة او شرطا للاعلام كما يحدث في الاتصال .

Schramm, W.: "How Communication Works;" in Schram (ed.); The Process and Effects of Mass Communication. Univ. of Illinois Press, 1965.

اذا يقوم بدور في التنمية من أجل التغيير بتهيئة المناخ المناسب لها عن طريق استخدام الوسائل الاعلامية الحديثة والتقليدية على المستوى القومي والمحلي . فوظيفة الاعلام للتنمية تقديم خدمات متعددة في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية ، والتعجيل بالتنمية عن طريق الدور التعليمي والتثقيفي الذي تقوم به وسائله من نشر للأفكار والمعلومات الجديدة ، وتدعيم القيم الايجابية ، كما يقوم بدور في التوعية بالمشروعات والبرامج التنموية ، وتعليم مهارات جديدة أو التحذير من الاهتمام بتجديدات معينة . كما تستخدم وسائل الاعلام لغرس ونشر فكرة التغيير ، وزيادة الطموح لدى أفراد المجتمع . وهذا يتطلب ضرورة تعلم مهارات جديدة نظرية وتطبيقية مما يساهم في تحول الناس للمشاركة بجهد كبير لأخذ دور في عمليات التخطيط والمتابعة والتنفيذ .

وتستخدم وسائل الاعلام كمصادر لمعلومات عديدة تخص المجتمع النامي الذي يعاني من نقص في المهارات الفنية والتعليم ، ولتشجيع أفراد المجتمع للاستفادة من فرص التعليم المتاحة .

وتشير كثير من تقارير البحوث العلمية لبعض المجتمعات النامية إلى أهمية وسائل الاعلام في التوعية بأهمية التعليم في مختلف المجالات(٢) .

ويعتبر نمو الاتصال الحديث إحدى ظواهر التنمية الاقتصادية . فقد كان انتشار استخدام وسائل الاعلام لتدعيم وتقوية الاتصال الشخصي في المجتمع التقليدي حيث تسير تنمية هذه الوسائل جنبا الى جنب الهيئات أو المؤسسات الأخرى في المجتمع الحديث ، كالمدرسة ، والمصنع وترتبط ارتباطا وثيقا ببعض مؤشرات النمو الاجتماعي والاقتصادي الأخرى . كالتعليم ، والدخل القومي والمستوى الحضاري .

ومما لا شك فيه تأثير قوة التفاعل بين هذه المؤثرات وزيادة حجم وسائل الإعلام . فعندما تصل وسائل الاعلام في مجتمع من المجتمعات الى مرحلة من التقدم النسبي ، فان ذلك يؤكد على أن هناك ارتفاعا في الدخل القومي ، وزيادة في عدد سكان المدن ، وارتفاعا في نسبة التعليم ، والانتاج الصناعي ، وزيادة نسبة التلاميذ بالمدارس . كذلك عندما ترتفع نسبة الدخل القومي ، والتصنيع ، والتعليم فان ذلك يؤكد ارتفاع نسبة مستقبلي الراديو ، وقراء الصحف ، وزيادة الوعي على مستوى المجتمع ككل(٣) .

ويعتبر الاتصال في المجتمعات النامية عملية أساسية ، فهو الطريقة التي يرتبط بها الناس معا عن طريق التفاعل ، وتبادل الأفكار والمعلومات والعلاقات فإذا لم يكن هناك اتصال لا يكون الاعلام وهذا ما تهدف اليه التنمية .

وقد أتيح للعمل الاعلامي مجالات عديدة يستطيع من خلالها تقديم الكثير للمجتمعات النامية عن طريق السعي لتنمية الانسان الذي هو مطلب كل من التنمية والعمل الاعلامي . فهما يهدفان معا الى رفع شأن الانسان والنهوض به اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا . ففي عملية التنمية لايكتفى بإدراك الحاجة للتغيير ، وانما لا بد من اتخاذ قرار بقبوله . وأجهزة الاعلام تعتبر موصلة وخادمة للتنمية حيث ترتبط وسائل الاعلام الحديث بالوسائل التقليدية لتوجيه برامج التغيير الاقتصادي والاجتماعي في المجتمعات التقليدية التي تخضع للتغيير لتمهيد الأرض التي تنتشر بها لتهيئة

---

(٢) Schramm, W.; "Communication and Change." in Schramm (ed.); Communication and Change in Deveoping Countries; University of Hawaii, 1967, pp. 16-17.

(٣) Ibid, p.7.

المجتمع وإعداده لتقبل التغير عن طريق المشاركة . ويتوقف ذلك على المصدر ومضمون الرسالة والوسيلة الاعلامية المستخدمة .

ويهتم هذا المقال ببيان دور الاعلام للتوعية والمشاركة في تنمية المجتمع التقليدي الخاضع للتنمية . فيركز الجزء الأول على وسائل الاتصال التقليدية والحديثة ودورها في تنمية المجتمع . ويهتم الجزء الثاني بعرض أمثلة لبعض المجتمعات التي خضعت للتنمية ودور الاعلام في التوعية للمشاركة في تنمية المجتمع . أما الجزء الثالث فيهتم بعرض مثال لأحد المجتمعات التقليدية التي خضعت للتنمية ودور الاعلام في فشل ونجاح تلك المشروعات من واقع تجربتي الشخصية .

- ١ -

الاعلام قديم قدم الانسانية ، عرفته المجتمعات الانسانية على اختلاف مستوياتها الحضرية بصور تتفق وظروف تلك المجتمعات . فقد مارسته المجتمعات البسيطة والتقليدية القبلية والريفية على السواء ، كما مارسته المجتمعات الحديثة بصور عديدة . فالناس يحاولون دائما توسيع دائرة معلوماتهم ، ونشر أفكارهم وتنميتها من خلال تعرضهم لوسائل الاعلام عن طريق الحديث مع الآخرين أو بالملاحظة الشخصية واللقاءات المحلية ، فالأخبار مثلا تصل في العادة إلى بعض الناس عن طريق وسائل الاعلام ، وتصل إلى بعضهم الآخر عن طريق الكلمة المنطوقة وقد تصل الى الآخرين عن طريق الاثنين معا . كما يوجد فريق آخر من الناس لا تصل اليهم الأخبار على الاطلاق . ولا يكون للملاحظة الشخصية دور كبير وإنما يعتمد أساسا على الكلمة المنطوقة أوما يسمى بالاتصال الشخصي في حمل الأخبار عن الأحداث المحلية والقومية لمختلف الناس ، وقد تعددت وسائل الاعلام التي كانت تعتمد عليها المجتمعات البسيطة والتقليدية : منها الرجل حاد البصر والمرأة قوية الملاحظة اللذان كان يعتمد عليهما في الابلاغ عن المخاطر وتحرك الأعداء ودخول الغرباء . وكان يطلق على كل منهما الناضوري أو قصاص الجرة أو الاثر(٤) .

واستخدمت النار ودق الطبول ، وحلبات الرقص في القيام بدور اعلامي حيث تعبر عن الكلمة الصامتة في المجتمعات التي استخدمتها ، فقد كانت تقوم بوظيفة إعلامية لا تقل عن تلك التي تقوم بها الوسائل الاعلامية في المجتمعات الحديثة في نقل الأخبار . كما كان يعتمد على مجالس الكبار أو رئيس القبيلة في اتخاذ القرارات(٥) .

وكان للحمامات التي كان يؤمها الناس أسبوعيا دور إعلامي في بعض المجتمعات كمصر ، وأثينا ، وروما حيث كان يتجمع بها الناس ويتداولون الأخبار العامة والخاصة . كما كان للمعابد دور آخر فقد استخدمها الفراعنة في إبلاغ الجمهور ما يزيدون ابلاغه عن طريق وضع ألواح حجرية في مدخل المعبد ، هذا إلى جانب الرسوم والصور المنقوشة على تلك المعابد .

ولعبت القصيدة الشعرية دورا اعلاميا في شبه الجزيرة العربية حيث كان الشعر الجاهلي يعتبر الوسيلة الوحيدة للاعلام والدعاية الداخلية . كما كان للخطبة دور إعلامي أيضا فهي تعبير عن الاعلام عند ارسطو ، والاقوال المقنعة النافعة في استمالة الجمهور الى رأي أوصده عنه عند ابن خلدون(٦) .

---

(٤) يسمى الرجل الذي يعلن عن قدوم الغريب او وجود اخطار او عودة الغائب « الناضوري » في كل من الواحات الخارجية ، والداخلة والفرافرة والبحرية ، كما كان يستعان بقصاص الجرة في التعرف على الغرباء الذين يدخلون البلدة دون ان يراهم احد .

(٥) Ibid, p.6.

(٦) محمد سيد محمد : الاعلام والتنمية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٤٦ .

وقد استخدمت المناداة كوسيلة اعلامية في كثير من المجتمعات البسيطة والتقليدية حيث كان يعتمد على منادي القرية لنقل الأخبار والمعلومات الى جميع الأفراد وبخاصة في حالات الوفاة وبعض المناسبات الاجتماعية والاقتصادية .

ففي مجتمع الواحات كان منادي القرية يقوم بالاعلان عن يوم بدء الزراعة وهو « يوم البدار » ويوم الحصاد ، ويوم الدراس ، والدعوة للمشاركة في العمل في حفر الآبار وتطهيرها[٧] .

وكان للتجارة والتجار دور اعلامي في مجال الاعلام الخارجي والداخلي حيث يقوم التجار بنقل الأخبار في تجوالهم . وبقال القرية يقوم بدور مهم في نقل الأخبار لسكان القرية ، لأن طبيعة عمله تمكنه من كثرة الانتقال الى المدينة فيعود محملا بالأخبار[٨] ، كذلك كان لسائقي السيارات ، وبخاصة سيارات نقل الركاب في بعض المناطق المعزولة ، دور في نشر الأخبار ونقل المعلومات . ولعب المهاجرون الى المدن من أجل العمل دورا آخر في حمل الأخبار الى موطنهم عند عودتهم لزيارة الأهل[٩] .

ويقوم الشخص المتعلم بالقرية وبخاصة المدرس ورجل الدين كمصدر للاعلام في المجتمع حيث يكون أكثر تعرضا لوسائل الاعلام فيقوم بنقل الرسالة الى جماعات كبيرة في المجتمع كالمدرسة والمسجد والكنيسة .

كما يقوم شيخ القبيلة أو البدنة بدور إعلامي في المجتمعات القبلية . ويكون لأضرحة الأولياء أيضا دور إعلامي .

وكان المسجد من أنجح الوسائل الاعلامية منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم حتى الآن فهو لا يزال يقوم بدور في الاعلام والتوعية في كل من المدينة والقرية على السواء .

وقد لعبت السقيفة ، المندرة ، المضيفة ، ودوار العمدة دورا اعلاميا في كثير من المجتمعات التقليدية حيث تعتبر مصدرا للمعلومات ونشر الأخبار . . ففي كل قرية من قرى الوادي الجديد يوجد لكل بدنة من البدنات بالقرية « سقيفة أو مندرة » تعتبر مكانا للالتقاء بجماعة البدنة للتشاور واتخاذ القرارات ونشر الأخبار الخاصة والعامة حيث يقوم شيخ البدنة بحمل الرسالة الى أعضاء البدنة ، ويتولى اتخاذ القرارات لتنظيم شؤون البدنة ، وفض المنازعات بين الأفراد والعائلات . كما تعتبر أيضا مكانا لاستقبال الضيوف والتجار الوافدين في موسم الدميرة فتكون مصدرا للمعلومات في تلك الفترة بالذات[١٠] .

وتعتبر المضيفة في بلاد النوبة مركزا لنشر الأخبار وتبادل الآراء حيث تناقش فيها الأمور السياسية

---

(٧) يقوم منادي القرية في كل من منطقة الواحات الخارجة والداخلة بالاعلان عن موعد بدء الموسم الزراعي ببذر البذور في كل مزرعة ويحدد بدء العمل في كل منها لكي يحضر كل ملاك المزرعة من المزارعين للعمل معا وتناول احكام الشورى اللي يبدءون به نشاطهم الزراعي حيث يحضر كل مزارع جزءا من الطعام يتناول جميع المزارعين طعامهم معا في صباح نفس يوم بدء العمل ويسمى ايضا في بعض القرى نظام القائمة .

(٨) كان التجار يفدون الى منطقة الواحات بالخارجة والداخلة في موسم الدميره (البلح) ليشتروا البلح من الواحاتية ويبيعون لهم احتياجاتهم من السلع وكانت هذه الفترة من السنة في شهر اغسطس فترة لتداول الاخبار والمعلومات عن المناطق التي يفدون منها .

(٩) كان الكثير من ابناء الواحة المهاجرين الى المدن للعمل بالاجر يعودون الى قراهم في موسم الدميرة حيث يكونون مصدرا للمعلومات ونشر الاخبار في قراهم عن المدن التي يأتون منها . كما كان سائقو القطار اللي يصل اسبوعيا الى الواحة مصدرا مهما للمعلومات التي يحملها معه عند وصوله الى الواحة وعند عودته منها .

(١٠) السقيفة او المندرة هي المكان الخاص لجماعة البدنة اكبر وحدة عائلية في القرية ويحدد مكانها خارج المنزل في الارض المخصصة للبدنة ، وهي خاصة باعضاء البدنة من العائلات . كما يكون لكل عائلة مندرة او مضيفة ويحدد مكانها في مدخل المنزل على الجانب الايمن او الايسر .

والاقتصادية وتحل فيها المنازعات ، وتنظم بها شئون القبيلة أو القطاع السكني أو القرية ككل[١١] .

وتعتبر الديوانية من وسائل الاعلام التقليدية في المجتمع الكويتي حيث كان الناس من خلالها يستطيعون معرفة كل ما يدور في المجتمع فهي مركز لنشر الأخبار ومصدر للمعلومات ومناقشة الشؤون الداخلية للمجتمع . ثم صار يناقش فيها الشؤون الخارجية بعد ظهور الراديو والتليفزيون ودخولهما الديوانية وبدا الاهتمام والنقاش في الشؤون السياسية والعالمية . كما تقوم الديوانية أيضا بدور تعليمي وتثقيفي وترفيهي في نفس الوقت بالاضافة الى الدور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي تقوم به في المجتمع الكويتي[١٢] .

أما لقاءات « شاي الضحى » فهي تقوم أيضا بدور اعلامي بين جماعات النساء لنشر الأخبار وتداول المعلومات في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية كما كانت تقوم بدور تعليمي وتثقيفي وتبادل الآراء في بعض الموضوعات وحل المشكلات العائلية فقد كانت لها أهميتها في الماضي حيث لم تكن هناك وسائل الاعلام الحديث كالراديو والتليفزيون . فاستخدمت كوسيلة لمعرفة الأخبار العامة والخاصة . وفي الوقت الحاضر أصبح ما يشاهد في التليفزيون أو يسمع في الراديو موضوعا لحديث الحاضرات ومناقشاتهن[١٣] .

وتقوم المقاهي الشعبية في الكويت بدور اعلامي حيث تعتبر مصدرا للمعلومات الخاصة بالصيادين والمناقشات السياسية والاجتماعية والدينية . إلى جانب دورها الترفيهي ، بالصيادين والمناقشات السياسية والاجتماعية والدينية . الى جانب دورها الترفيهي ، فالنوادي والمقاهي كانت لها دور اعلامي مهم حيث تتخذ مكانا للنشاط الفكري والسياسي في كثير من المجتمعات . كما كان للسوق التقليدي واللقاءات المحلية دور اعلامي آخر[١٤] . وكانت الربابة والأدب الشعبي ، والرقص والأمثال من الوسائل الاعلامية المهمة في المجتمع التقليدي القبلي بوجه خاص .

كان الاعتماد في كل هذه الوسائل التقليدية على الاتصال الشخصي أو الشفهي في نشر الأخبار والمعلومات على المستوى المحلي والقومي والذي يعتبر من أنجح الوسائل الاعلامية وأكثرها أهمية وقدرة في التأثير على الناس وبخاصة في مجال التوعية إذ يتيح فرصة عرض وجهات النظر ومناقشتها وجها لوجه . ويختلف دور الاتصال الشخصي تبعا لدرجة توصيل وسائل الإعلام للأخبار والمعلومات ومن المهم أن نميز بين الذين يعتمد عليهم في التعرض للوسائل الاعلامية في نقل الأخبار ، والذين تحمل لهم الأخبار والمعلومات . ففي كثير من المناطق الريفية من العالم يكون لبعض الأشخاص ذوي المكانة الاجتماعية دور مهم في نشر

---

(١١) يوجد في بلاد النوبة المصرية ثلاثة انواع من المضايف . مضيفة رئيسية للقرية ككل . ومضيفة لكل قطاع سكني ، كالمضيفة التي اقامتها عائلية القرى الكنزية وقرى النوبيين في كل قطاع سكني الامر الذي ادى الى ظهور عدة مضايف يلتقي فيها سكان كل قطاع على حدة ، اما النوع الثالث فقد اقيم على اساس قبلي في كل من السبوع المالكي حيث اقامت كل قبيلة في كل قرية مضيفة خاصة بها ساهمت في بنائها كل عائلات القبيلة .

(السيد حامد ، النوبة الجديدة ، الهيئة العامة للكتاب ، الاسكندرية .

(١٢) الديوانية : مكان مخصص للقاء اليومي او الاسبوعي لمجموعة من الناس تربط بينهم علاقات القرابة والجوار والمهنة ايضا ، وتقام الديوانية عادة داخل المنزل او خارجه . وتوجد عدة انواع من الديوانيات حسب نشاطها وهي الديوانيات المتخصصة في السياسة او الاقتصاد ، او الامور الدينية . كما توجد ديوانيات مهنية خاصة بالصيادين ، والنوخذة ، والغواصين واشهرها ديوانية « الصفاة » .

(١٣) لقاء « شاي الضحى » عادة كويتية قديمة مازالت موجودة حتى الان . وهي وسيلة لقضاء وقت الفراغ ولقاء الأقارب والصديقات ، وقد كان اللقاء يتم يوميا في الفترة الصباحية حيث يتجمع عدد من النساء ويتم اللقاء بصفة دورية بين كل واحدة من الحاضرات تدعو له وتدعى اليه .

(١٤) مثال ذلك سوق الغنم ، سوق الحمام في الكويت ، وسوق الثلاثاء وسوق الجمعة في بعض القرى المصرية ، وسوق عكاظ .

الأخبار والمعلومات للسكان المحليين . كما يعتمد في مناطق أخرى على بعض الأشخاص الذين يكونون أكثر تعرضا لوسائل الاعلام في نقل الأخبار ، ويكون لمعرفة هذه الأخبار والمعلومات أثر في إعطائهم مكانة اجتماعية مميزة . ففي كل مجتمع يوجد أفراد يصيرون عن طريق شخصياتهم قادة للرأي لبعض الأفراد الآخرين حيث تضع الأخبار المنقولة صاحبها موضع القيادة في المجتمع . وتلعب الأخبار المنقولة عن طريق الاتصال الشخصي دورا مختلفا الى حد ما . كما يكون تأثيرها مختلفا بالنسبة لكل من كبار السن والشباب حيث يرى كبار السن أن الأخبار التي تأتي اليهم من خارج مجتمعهم تهدد حياتهم التقليدية(١٥) .

لقد كان للوسائل التقليدية دور مهم في نشر الأفكار وتداول المعلومات في تلك المجتمعات . ولا تزال تقوم بدور في هذا المجال على الرغم من ظهور وتعدد وسائل الاعلام الحديثة وتنوعها وتطورها ، فالوظيفة التي تؤديها لا تختلف عن تلك التي تؤديها الوسائل الحديثة . ويكون للوسائل التقليدية دور مهم في الاعلام للتوعية لتنمية المجتمع التقليدي الخاضع لعملية التنمية .

وتستخدم الاذاعة والتليفزيون والتمثيلية لغرس فكرة التغيير والمشاركة في المجتمعات النامية لمساعدة الناس على اتخاذ قرار التغيير ، كما يستخدم التليفزيون التعليمي في تعلم مهارات جديدة ومحو الأمية ، وتغيير بعض أنماط السلوك والتدريب . فالاذاعة والتليفزيون يمثلان الصحافة المسموعة والمرئية ، ويعتبران من أهم الوسائل الاعلامية الحديثة لسرعة انتشارهما وقوة تأثيرهما في البلدان النامية على المستوى القومي والمحلي . وذلك لانتشار الاستماع والمشاهدة الجماعية ، ونقص التعليم ، وانتشار الراديو في القرى والنجوع ، كما كان للتمثيلية الهادفة مساهمة فعالة كوسيلة للاعلام والتثقيف والتوعية لاعتمادها على الواقع وربطه بالتغيير المطلوب .

إن لكل وسيلة من هذه الوسائل فعاليتها ودورها الاعلامي ومجال تأثيرها ، والمدى الذي تصل اليه ، وقدرتها على الوصول ، ويعتمد نجاح أي وسيلة منها على قدرتها في الوصول إلى الجمهور ، ومدى تأثير الرسالة الموجهة اليه فالقوة التي تشد الجمهور لوسائل الاعلام لا يمكن أن تكون وسائل للترفيه بقدر ما تكون وسائل للتعليم والتثقيف والتوعية . وعندما تنجح أي وسيلة اعلامية في كسب الجمهور ، فإن ذلك يرجع الى أسلوب الاتصال ، فكل جماعة تعرف مصادرها التي تثق بها ، فإذا ما وجدت هذه المصادر مقاومة أو رفضا من الأفراد أو الجماعات يكون لديها فرصة المناقشة بما فيها من أخذ وعطاء . ولذلك يمثل الاتصال الشخصي عملية مزدوجة تفتقر اليها وسائل الاعلام الأخرى وبخاصة في المجتمعات التقليدية القبلية والريفية والمستحدثة حيث يكون من أفضل الأساليب للتوعية وبخاصة على المستوى المحلي حيث يكون له قيمة إقناعية ضخمة .

والحكم على صلاحية وسيلة دون أخرى يتوقف على السياق الذي تستخدم فيه . فبعض الوسائل قد تكون أكثر فائدة وملاءمة في موقف ما من وسيلة أخرى ولا يعني ذلك أن تلك الوسيلة أكثر أهمية من غيرها ، فالكلمة مثلا باعتبارها وسيلة إعلامية مسموعة كانت أم مرئية تكون أكثر انتشارا وشمولا وإمكانية في التأثير وإحداث التغيير في المجتمعات التي تكثر بها الأمية حيث يكون لها تأثير مضاعف وقد يكون القادة المحليون أكثر تأثيرا عند بعض الناس ولا يكونون كذلك عند بعضهم

(١٥) Ibid, p.475.

الآخر . ويملكون تأثيرا قويا بالنسبة لبعض الموضوعات في حين ينعدم تأثيرهم بالنسبة لموضوعات أخرى[١٦] .

وفي مرحلة التنمية للتغيير أي تحديث المجتمع تكون الحاجة ماسة الى إعلام يخدم التنمية أكثر من أي مرحلة أخرى من مراحل نمو المجتمع وتكون مهمة الاتصال مساعدة المجتمع وتهيئته لمعيشة أفضل ، وزيادة الطموح وذلك بتنمية العلاقات وتبادل الآراء والمعلومات الأمر الذي يؤدي إلى انتقال المعلومات والأفكار والمهارات ، لأن القائم بالاتصال يستطيع إدراك ردود الفعل مباشرة على رسالته ومدى الاقتناع بها فيغير منها في الحال على نحو يحقق له أكبر أثر ، علاوة على أنه يستطيع الاجابة على كل استفسار . ويستعين في ذلك بالحوار والندوات حيث يكون لنوادي المشاهدة والاستماع الجماعي دور فعال في هذا المجال إذ تساعد في تهيئة الظروف لتنفيذ خطط مشروعات وبرامج التنمية وبخاصة على المستوى المحلي[١٧] .

ويمكن القول بأن كلا من وسائل الاعلام التقليدية والحديثة في أي مجتمع من المجتمعات التي تتعرض للتغيير تقوم هذه الوسائل بالعمل من أجل التحضير له وتهيئة المجتمع ومساعدة أفراده لقبوله والتكيف به حيث يكون لتلك الوسائل دور مهم في التوعية للمشاركة وذلك بالجمع بين بعض وسائل الاعلام غير المباشرة ، كالتليفزيون والراديو ، والوسائل المباشرة عن طريق الاتصال الشخصي وبخاصة في المجتمعات التقليدية والمستحدثة التي تخضع للتنمية .

ولما كانت عملية التوعية عملية تهدف الى الارشاد الى أسلوب معين يراد اتباعه أو الالتزام به ، أو لتغيير اتجاهات الناس وأفكارهم نحو موضوع معين ، فهي تختلف في أسلوبها تبعا لمستوى الجمهور الذي يراد توعيته ، ولذلك يختلف مضمون الرسالة الإعلامية حسب الهدف المراد تحقيقه والجمهور الموجه إليه تلك الرسالة .

ويتطلب ذلك فهم الواقع فهما موضوعيا ، والتعرف على الثقافة المحلية ، والنظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقيم السائدة ، وقادة الرأي المحليين . أي التعرف على التنظيم والبناء الاجتماعي لمجتمع التنمية . بالاضافة الى ذلك الحصول على معلومات تتعلق بالعمل التنموي ، والاحتياجات والقدرات الموجودة بالفعل التي يمكن الاعتماد عليها في عملية التوعية . وذلك بهدف تحديد الأهداف التي تسعى خطة الاعلام الى تحقيقها والتي ترتبط أساسا بخطة التنمية .

وتوفر وسائل الاعلام لا يعني إمكانية إحداث التغير المطلوب . فقد تكون تلك الوسائل ذات تأثير سلبي إذا ما استخدمت دون معرفة بالثقافة المحلية . فوسائل الاعلام ليست وحدها التي لها الأهمية بقدر ما يكون للباقة الشخصية وتفهم الموقف من دور له فاعلية وسائل الإعلام[١٨] ، وذلك بالاهتمام بالمصدر الذي يقوم بعملية النقل والقدرة على استيعاب مضمون الرسالة وفهمها فهما دقيقا ضروريا لنشرها . كما أن مضمون الرسالة ولغتها يعتبران نقطة الارتكاز في الاتصال فإذا فشلت الرسالة في التعبير عن هدف المرسل لن تحقق الغرض منها .

ويتضمن محتوى الرسالة الاعلامية للتوعية على الدعوة المقصودة ، والترفيه الهادف الموجه ، والكاريكاتير ، والأخبار . فعندما يتخذ الترفيه كمضمون للرسالة لا تقف آثاره عند حد التسلية

---

(١٦) وليام ل . ريفرز ، تيودر بترسون واخرون ، وسائل الاعلام في المجتمع الحديث ، ترجمة ابراهيم امام ، دار المعرفة ـ القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٨٣ .

(١٧) سعد لبيب : « دور وسائل الاعلام في تنمية المجتمع الصحراوي » ، مؤتمر التنمية في المجتمعات الصحراوية ، ١٩٦٦ .

(١٨) طه محمود طه : « وسائل الاتصال الحديث» ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، سنة ١٩٨٠ ص ٧٩ .

لذاتها ، وإنما يتعداها باعتباره أداة مهمة للاقناع حيث يستطيع التأثير في طريقة تفكير الناس وسلوكهم ، فهو لا يعني مجرد الترفيه بقدر ما يقوم بدور فعلي وتوجيهي بأساليب مختلفة ، كالتمثيليات والأغاني . ولا يؤدي الترفيه الى التحول الكامل في الاتجاهات ، وانما يعدل منها تعديلا طفيفا حيث يكون تأثيره تدريجيا وعلى مدى فترة طويلة . وتتوقف الطريقة التي يستجيب بها كل فرد للاعلام على اتجاهاته ، وقيمه ، وحاجاته ودوافعه ، ويميل الناس عادة الى الاختيار بين وسائل الاعلام ومضمون كل منها وعادة يختارون المواد التي لا تتعدى ما يعتقدون فيه سلفا من آراء وقيم ، ويميلون الى اختيار الموضوعات التي يوافقون عليها ، ويتجنبون ما لا يوافقون عليه[١٩] .

ويركز مضمون الرسالة الاعلامية في التنمية على التوعية ليشارك الانسان ويساهم في تنمية المجتمع لأن التغيير المطلوب يكمن فيه . وإذا شارك فهذا يعني قبوله للتغيير . وتعتبر المشاركة أساس نجاح مشروعات وبرامج التنمية . فهي تقوم بدور الدافع للتنمية والرقيب على تنفيذ ومتابعة وتقويم المشروعات ، وهدفها ضمان استجابة الجماهير للتغييرات .

ولما كانت عملية التنمية تهدف إلى تغيير سلوك أفراد المجتمع وعاداتهم ، وتغيير نظرة المجتمع للأنشطة الاقتصادية والاجتماعية بما يتفق ومضمون خطة التنمية ، فإن الاعلام للتغيير في مختلف المجالات والتعريف بالمشروعات والبرامج المراد تحقيقها وتزويد المواطنين بالمعلومات الخاصة بذلك ، وتوجيههم ودعوتهم للتعليم ومحو الأمية والتدريب والتكوين المهنى أمر ضروري مهم لنجاح التنمية في مجتمع من المجتمعات وبخاصة فى المجتمعات التقليدية الريفية والقبلية التي تخضع لعملية التنمية .

ويتوقف تغيير سلوك الفرد والجماعة على أساس من الاقتناع التام على مدى معرفة أفراد المجتمع بنوعية ومزايا السلوك الجديد ، ولا يحدث الاقتناع التام إلا اذا كان السلوك الجديد لا يتعارض مع المعتقدات السائدة . وتتولى وسائل الاعلام إثارة قضايا تغيير أسلوب الحياة التقليدية عن طريق مشروعات تجريبية تختار على أساسها أسلوب الاثارة الذي يتناسب وتقاليد المجتمع . وتخصيص جانب من نشاط وسائل الاعلام لاثارة هذه القضايا ببرامج اذاعية وتليفزيونية ثابتة . ويقع عبء اختيار من يشاركون في التوجيه والتوعية على وسائل الاعلام لتوضيح الرؤيا للمواطنين بدور المنظمات والهيئات التي تستحدث لتنمية المجتمع .

ويرتبط مضمون الرسالة الاعلامية بأفراد المجتمع الذين توجه لهم الرسالة بحيث يكون متفقا مع القيم السائدة وخبراتهم وقدراتهم ومستواهم حتى يتفهموا ويقتنعوا بما يقدم لهم من معلومات وأفكار لتقبل التغيير المخطط ، والعمل على تنظيم طاقاتهم ، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق المشاركة من خلال تنظيماتهم المحلية على أساس الاقتناع والبعد كلية عن الدعاية لأي مشروع أو برنامج ، لأن مستقبلي الرسالة يكون لهم حق رفضها بعدم الاستجابة أو طلب تغييرها .

يعتبر ذلك عاملا مهما في عملية الاتصال التي تشكل مضمون رسائلها وتحدد وسائلها وفقا للظروف الاجتماعية والثقافية ، والحاجات والأهداف التي يبحث عنها أفراد المجتمع ، فأساس نجاح عملية التنمية يرتكز على التوعية الهادفة لاستثارة الجماهير والانفعال ثم الانطلاق للمشاركة الايجابية . وهذا في حد ذاته يمثل خطوة مهمة في سبيل إعلام يخدم أهداف التنمية عن طريق الاذاعة والتلفزيون لمساعدة وسائل الاتصال الشخصي بصورة غير مباشرة ، ولذلك يكون لهذه

(١٩) وليام ل . ويفرز : وسائل الاعلام في المجتمع الحديث ، المرجع السابق ، ص ٣١٨ .

الـوسائـل دور ثانـوي في المجتمعات التقليـدية بـوجه خاص . وهذا في حد ذاته دليل على نجاح الاعلام في نشـر الأفكار والمعلومـات التي تحتوي عليهـا الرسـالـة الاعلامية .[٢٠]

وعندما تفشل الرسالة في توصيل مضمونها للمستقبل فهذا يعني عدم إمكانية المشاركة وتقبـل التغيير . وقـد ينتج ذلك من عوامل عدة منها ما يتعلق بمضمون الرسالة وأسلوبها ، ومنها مـا يرتبط بـالمستقبلين أنفسهم ، فقد تكون لغة الرسالة غير مقبولة أو مقنعة أو غير مفهومة ، أو قد يكون المضمون غير متفق مع الثقافة االسائدة . ولكن ليست تقاليد المجتمع ومعتقداته هي وحدها التي تقف حائلا دون نجاح مشروعات وخطة التنمية ، وإنما يكون لكثافة الاعلام وتنوعه دور آخر في قصور الاعلام للتوعية بقبول التجديدات أو رفضها .

- ٢ -

يتضح ذلك في كثير من المجتمعات التقليدية الريفية والقبلية التي خضعت للتنمية .

فقـد تبـين من البحث الـذي أجرى عـلى بعض المجتمعات الريفية في مصر لمعرفة أثر الوسيلة الاعلامية على المشاركة السياسية للمواطن الريفي المصرى .

فوسائل الاعلام تؤثر تأثيرا قويا في المشاركة والثقافة السيـاسية . كـما يرتبط ذلـك بـالـوضـع الاقتصـادي والاجتمـاعي للمواطنـين الذين يتعـرضون للوسـائـل الاعلامية المختلفة إذ كان يوجد بالقرى موضوع البحث مصدران للمعلومات ; الأول الأعلام المباشر عن طريق الاتصال الشخصي الذي يعتمد عليه المواطن العادي الريفي في الحصول عـلى المعلومات ، والثـاني وسائـل الاعـلام غير المبـاشر الـذي يعتمد عليـه قـادة الـرأي المحليون والمتعلمون الـذين يكونـون بدورهم مصـدرا للمعلومات للمواطن العادي الريفي . وقـد اتضحت المشـاركة في بعض الأنشـطة كالانضمـام الى عضويـة الجمعيات التعاونية ، الزراعية ، الدينية ، الخيريـة ، والنـوادي الـريفيـة ، ولجـان المصـالحـات والمجلس القروي .

واوضحت النتـائـج انـه كلما زاد التعليم وارتفـع المستـوى الاقتصادي والاجتماعي زاد الاعتمـاد عـلى وسائل الاعلام في سلوك المواطن الريفي السياسي أي المشاركة الفعليـة في الانضمام لـلأحزاب السيـاسية . وكلما تعرض المواطن للوسيلة الاعلامية زادت رغبته في المشاركة الفعلية . كما أن انخفاض المستوى التعليمي والاجتماعي يؤدي إلى زيادة الاعتمـاد على الاتصـال الشخصي .[٢١]

وتبين من تحليل مضمون البرامج الريفيـة الموجهـة للمجتمعات الريفية بمصر خلال دورة إذاعية كاملة أن البرامج الريفية تقدم للتوعية في مجالات التنمية المختلفة تعتمـد في رسائلهـا الموجهـة لجمهور الفـلاحـين عـلى الحديث ، الحوار ، التمثيلية ، الأغنية ، والبـرنـامـج الواحد الذي يجمع بين عدة فقرات تقدم كـل منها في قـالـب مختلف . وكان البـرنـامـج الغالب هـو الحديث المرسل من شخص واحـد . بينما كـان الاعتماد عـلى التمثيليات الهادفة قليلا .

أما مضمون الرسالـة الموجهـة فقد كـان متفقا مـع أهداف التنمية في المجتمع الريفي حيث كان يشتمل على موضوعات اقتصادية واجتماعيـة ، وسياسيـة وثقافيـة وصحية وترفيهية ـ ولكن كانت الموضوعات الاقتصادية

---

(٢٠) أجرى البحث على أربع قرى في محافظات الوجه القبلي والبحري : قريتي الرحمانية وتما بمحافظة قنا وقريتي دمرو والوجدية بمحافظة الغربية من واقع الدراسة التي قامت بها نادية سالم عن تأثير وسائل الاعلام على المشاركة السياسية عام ١٩٨٠ .

(٢١) نادية سالم ، تأثير وسائل الاعلام على المشاركة السياسية ، الحلقة الثانية للبحوث والدراسات الاعلامية ، مايو ١٩٨٠ .

هي الغالبة على البرامج وبخاصة في مجال الزراعة على عكس ما حظيت به المجالات الاقتصادية الأخرى .

وكان التركيز في التوعية الزراعية على طرق الزراعة التي حظيت باهتمام شديد من كافة البرامج ، يلي ذلك مقاومة الآفات وذلك بهدف ضمان المشاركة في التنمية الزراعية باستخدام الآلات والأدوات الجديدة في الزراعة وتعلم طرق استخدامها وقبول ترك الوسائل القديمة .

أما الاهتمام بالتنمية الاجتماعية فقد كان قليلا إذا قورن بالاهتمام بالتنمية الاقتصادية التي كانت تشكل ٦٤,٩٪ من اهتمام البرامج الاذاعية الموجهة . بينما كان الاهتمام في مجالات التنمية الاجتماعية يشكل ٢٠,٤٪ من مجموع موضوعات البرامج .

وكانت التوعية في مجال التنمية الاجتماعية تهتم بالتعليم ومحو الأمية ، والمعلومات العامة ، كما اهتمت بالتوجيه لغرس قيم جديدة تتفق مع التنمية الاقتصادية ، وتنظيم الأسرة الذي يعد من أهم مشروعات التنمية المجتمعية ، واهتمت البرامج أيضا بتوعية الفلاح والأسرة الريفية بكيفية شغل أوقات الفراغ ، والتعريف بالهيئات الاجتماعية والثقافية المستحدثة ، والخدمات التي تؤديها كالنادي ، والمركز الثقافي ، والأقسام الاجتماعية بالوحدات المجمعة . وذلك لضمان المشاركة في عضويتها والمساهمة في أنشطتها . كما اهتمت البرامج بتربية الأطفال ، والحياة المنزلية ، والعائلية ، والقيم الدينية .

وحظي الجانب السياسي باهتمام البرامج الريفية حيث اهتمت تلك البرامج بتنوير الرأي العام بالأنباء الداخلية والخارجية ، ومتابعة نشاط التنظيم السياسي ، وتوعية الجماهير للمشاركة في العمل السياسي . الأمر الذي يتيح للمستمع قدرا كافيا من الثقافة السياسية والوعي بما يدور من أحداث . كما تضمنت الرسالة جانبا للتوعية الصحية ولكن بقدر ضئيل على الرغم من أهمية هذا الموضوع للتنمية حيث انخفاض الوعي الصحي وانتشار العادات الصحية الضارة . بالاضافة إلى ذلك فقد تضمنت البرامج موضوعات ترفيهية من أجل التسلية دون استغلالها في التوجيه الصحي والاجتماعي أو السياسي حيث كانت تقدم في شكل تمثيليات وأغنيات ، وكان من الممكن استغلالها في شد اهتمام الجمهور بتضمينها رسائل إعلامية لخدمة التنمية .

يشير ذلك الى أن البرامج الريفية قد تناولت بشقيها الاجتماعي والاقتصادي . وكان التركيز على النواحي الاقتصادية غالبا على النواحي الاجتماعية على الرغم من أهميتها في تنمية المجتمع الريفي .[٢٢]

وتوضح نتائج تتبع تقديم تلك البرامج من حيث مدى تأثيرها على المستمعين من الفلاحين الى أن الاستماع إليها قد أضاف إليهم معلومات جديدة وإن كانت قليلة ، لأن اللغة التي استخدمت في توجيه الرسالة كانت تغلب عليها اللغة الفصحى ، فضلا عن استخدام مصطلحات فنية وعلمية دون شرح لمعناها . كما كان مضمون الرسالة يغلب عليه الطابع الحضري الأمر الذي أدى الى عدم الاستجابة لكثير من البرامج ، لأن الكلمة المنطوقة إذا استخدمت كأداة وحيدة لنقل الرسالة الاعلامية يصبح عبء توصيلها على الكلمة ذاتها . ولذلك تكون الدقة في اختيار الكلمات التي تنقل الرسالة ضرورية لمراعاة المستوى الثقافي والتعليمي لأفراد المجتمع أو القطاع الذي توجه له الرسالة .

وتبين من الحديث الذي أجرى على بعض المستمعين وغير المستمعين للبرامج الريفية في بعض القرى المصرية

---

(٢٢) ناهد صالح ، بحث تقويم وسائل الاعلام في المجتمع الريفي ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة (بدون تاريخ) .

بالوجه القبلي والبحري . من حيث تأثيرها على المدى الطويل ـ إن المستمعين للبرامج الريفية يتفوقون على غير المستمعين لها في معلوماتهم الصحيحة أو المقبولة سواء أكانت معلومات اقتصادية زراعية أو اجتماعية أو صحية . فقد نجحت هذه البرامج في تزويد الريفيين المستمعين لها بمعلومات ترتبط ارتباطا وثيقا ومباشرا بالتنمية كتنظيم الأسرة ، وتعليم الكبار ، والادخار ، والتجميع الزراعي . وان كان تأثيرها لم يمتد الى كافة المستمعين . كما نجحت أيضا في التأثير على آراء الريفيين فيما يتفق وأهداف التنمية . ولكن كان تأثيرها قاصرا على الآراء التي لا تساندها قيم أساسية في المجتمع وبخاصة اذا كانت هذه القيم قيما اقتصادية أو دينية ، فهذه لا يكفي لتغييرها التعرض لوسيلة إعلامية أو التعرض للوسائل الاعلامية كلها ، ذلك لأن وسائل الاعلام تميل إلى تعديل الاتجاهات أكثر مما تميل إلى تغييرها ، فهي تدعم الاتجاهات بصورة طفيفة وتعيد توجيه انماط السلوك أو الاتجاهات القائمة .[٢٣]

ويتمثل التأثير المباشر للبرامج الريفية في تحسين معلومات الريفيين المستمعين لها إذا نجحت تلك البرامج في تزويد من ليس لديهم معلومات في موضوع معين وإضافة معلومات جديدة لمن لديهم معلومات من قبل . ويرجع فشل البرامج في نشر المعلومات الصحيحة التي تتضمنها الرسالة إلى عدم فهم ذلك المضمون لاعتبارات قد ترجع إلى اللغة والمفاهيم المستخدمة .

ان الدور الذي تؤديه البرامج الريفية في تنمية المجتمع الريفي دور مهم يدركه الريفيون تماما ، ولكنهم لا يعرفون كيف يستفيدون منها في تنمية مجتمعهم . فالاذاعة وبرامجها الريفية لا ينحصر دورها في عملية التوعية بالمشروعات التنموية . وإحداث التغيير في نمط معين من الأفراد وهذا في حد ذاته يمثل أهمية لعملية التنمية ، ولكن يكون لها أيضا وظيفة أبعد من ذلك وهي التأثير على الأراء الأخرى وأنماط السلوك المرتبطة به متى تساندها وسائل الاتصال الشخصي .

وقد كان لنوادي المشاهدة والاستماع الجماعي دور مهم في ذلك حيث يكون للقادة المحليين وانثربولوجي التنمية دور في الاتصال الشخصي والمناقشة في هذه النوادي .

وعندما تفشل الرسالة في توصيل مضمونها للمستقبل فهذا يعني عدم حدوث التأثير وقبول التغيير . وقد يرجع ذلك إلى قصور الاعلام ذاته أو عدم امكانية مواجهة الإعلام لحملة التشكيك في نوايا حاملي الرسالة الاعلامية .[٢٤]

ويؤدي تصور الاعلام إلى الوقوف تجاه التجديدات وعدم قبولها . لقد كان يسود لدى أحدى القبائل في السودان وهي قبيلة « البيجة » الاعتقاد بأن الجرارات الميكانيكية تفسد الأرض الزراعية وأدى ذلك إلى الامتناع عن استخدامها . كما وقفت قبائل الزاندي ضد زراعة المحاصيل الجديدة ، حيث رفضت التخلي عن زراعة التبلون على الرغم من إحلال زراعة البافرا كبديل غذائي لسهولة زراعته واستخدامه كمشروب في بعض الطقوس والممارسات السحرية .[٢٥] وقاوم الفلاحون في الأقصر استخدام نظام الري الدائم بدلا من الري

---

(٢٣) ناهد صالح المرجع السابق .

(٢٤) في تجربة للباحثة مع فريق عمل للتوعية في احدى قرى المنوفية للعناية بنظافة القرية ونظافة الاطفال لحمايتهم من انتشار الامراض . قام فريق البحث بعمل مسابقة لانظف طفل في القرية . وقد ارتبط ذلك العمل في ذهن اهالي القرية بالاشاعة التي روج لها عن قيام الحكومة بخطف الاطفال لفتح الكنز الذي وجدته الحكومة والذي لا يمكن فتحه الا بذبح عدد من الاطفال كتضحية . وكان التأثير الناتج عن انتشار هذه المعلومات مقاطعة الاهالي لفريق البحث ورميه بالحجارة الامر الذي ادى الى تحول التوعية الى القضاء على هذه المعلومات .

(٢٥) علية حسين : التنمية نظريا وتطبيقيا ، الهيئة العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ .

الموسمي ، وزراعة قصب السكر بدلا من المحاصيل الأخرى التي كانوا يهتمون بزراعتها . وحدث ذلك أيضا في كل من قرية وانجالا وداليتا بالهند . وفي المكسيك حاول أحد خبراء الزراعة إدخال زراعة نوع جديد من الذرة ، وعلى الرغم من أن المحصول الجديد قد جاء بغلة وفيرة للفدان الواحد توازي ثلاثة أضعاف النوع التقليدي الذي كان يزرع ، الى جانب توعية الفلاحين بقبول زراعته ، وإقبال نصف الفلاحين على زراعة المحصول الجديد إلا أنه بعد مرور عامين عاد المزارعون إلى زراعة المحصول القديم .(٢٦) ويرجع ذلك كله الى قصور الاعلام في نشر المعلومات الخاصة بالمحاصيل والأدوات الجديدة ، والاستعانة به للتوعية بتغيير العادات القديمة وأساليب الحياة التقليدية ،هذا إلى جانب المعتقدات السائدة ويكون لذلك دور في فشل كثير من مشروعات وبرامج تنمية المجتمع .

ويقوم الاعلام بدور مساعد في مجال التعليم ومحو الأمية على المستوى القوي والمحلي حيث تقع مسؤولية ذلك على أجهزة التعليم والتدريب ، ويحدد دور الاعلام . في نشر المشكلة والتعريف بأبعادها وخطرها على التنمية ، وحث المثقفين للمشاركة بالتطوع للعمل في برامج محو الأمية من ناحية ، وحث الأميين أنفسهم على الالتحاق بفصول محو الأمية التي أعدت لهم من ناحية أخرى .

كذلك توجيه برامج لمحو الأمية الوظيفية وإقناع المواطنين بجدوى التعليم والتدريب عن طريق وسائل الايضاح السمعية والبصرية ، والاذاعة والتلفزيون . ويكون لنوادي المشاهدة والاستماع الجماعي دور مهم على المستوى المحلي حيث يجتمع الناس بطريقة منظمة حول أجهزة التليفزيون لمشاهدة ومناقشة ما يعرض عليهم من أفكار ومعلومات عن طريق قيادة واعية تختار من المجتمع نفسه ، والعمل على خلق صلة دائمة ومنظمة بين المجتمعين .(٢٧)

ويتوقف نجاح الاعلام في هذا المجال على أسلوب الاقناع ، فبغير إقناع سابق بجدوى التعليم والتدريب لا يمكن تحقيق الهدف منه . ولذلك لابد أن تأتي القرارات من الجماعة نفسها و لاتكون مفروضة عليها .

ولما كانت نسبة الأمية ترتفع في المجتمعات النامية وبخاصة في المجتمعات الريفية والقبيلة ، فإن الخطوة الأولى لاعداد مجتمع التنمية يكون العمل على إعداد برامج مناسبة للتعليم ومحو الأمية حيث تعد من أهم المشاكل التي تواجه تنمية تلك المجتمعات .

أما مهمة الاعلام لتوعية المرأة ومشاركتها فانها تركز في التنمية على تغيير القيم التقليدية السائدة لتصور المرأة لذاتها ، وتصور الآخرين لها ، وتقديم اتجاهات جديدة ، ومعايير يسهل قبولها ، ومساعدتها للقيام بدورها الأساسي وتوعيتها وتثقيفها لتأدية هذا الدور ، وتهيئة الظروف الاجتماعية التي يمكن أن تؤدي فيها المرأة دورها في تنمية المجتمع .

لذلك يركز مضمون الرسالة الاعلامية على تغيير الاتجاهات من حيث نظرة المجتمع للمرأة ، ونظرتها لبعض الأمور التي تحتاج إلى تغيير يتلاءم وأهداف التنمية ويبدأ ذلك من حيث هي ربة بيت ، وفي مجال التعليم والعمال . ويعتمد في ذلك على الاذاعة والتليفزيون ، والاتصال الشخصي على المستوى القومي والمحلي .

وتعتمد التوعية لمشاركة المرأة في تنمية المجتمع في المجتمعات التقليدية التي تمر بعملية تغيير على الاتصال الشخصي أكثر من اعتمادها على وسائل الاعلام غير المباشر فقد أدى انتقال المرأة من مجتمعها الأصل إلى

(٢٦) محمد سيد محمد ، الاعلام والتنمية ، المرجع السابق ص ٢٢٤

(٢٧) سعد لبيب ، المرجع السابق .

المجتمع المستحدث إلى اختفاء الدور التقليدي الذي كانت تقوم به في الحياة الاقتصادية والاجتماعية . فقد كانت المرأة في النوبة الأصلية تقوم بدور مهم في الحياة الاقتصادية إلى جانب عملها الاساسي كربة بيت تقوم بالأعمال المنزلية الشاقة حيث كانت تقوم بفلاحة الأرض الزراعية ، وتشغيل الساقية والشادوف ، وتشارك الرجل في عمليات الحصاد ، والدراس . هذا إلى جانب بعض الأعمال الأخرى كطحن الذرة والقمح وحلب البقر ـ ولقد اختفى الدور بانتقالها الى المجتمع الجديد فلم تعد تشارك في العمل خارج البيت وبخاصة العمل الزراعي حيث منعت من المشاركة فيه ، ومن المناشط الاقتصادية الأخرى ، لاعتبارات اجتماعية نابعة من ظروف الحياة في المجتمع الجديد . وبذلك فقد النشاط الاقتصادي التقليدي وعلى وجه الخصوص العمل الزراعي الأيدي العاملة النسائية التي كان لها دور رئيسي في النوبة الأصلية على الرغم من حاجة المجتمع الشديدة إلى هذه الأيدي . وظهرت أعمال أخرى استحدثتها بعض مشروعات التنمية ـ تختلف عن تلك التي كانت سائدة في النوبة الاصلية ـ تختلف درجة انتشار هذه الاعمال ، بين النساء من قرية إلى أخرى . فقد انتشرت في قرى النوبيين ، والكفور ، وقل انتشارها في قرى العرب لاعتبارات تتعلق بالقيم والتقاليد السائدة . فالعرب لم يسمحوا لفتياتهم بالالتحاق بهذه الأعمال الجديدة ، أو بالمشغل لتلقي التعليم والتدريب .(٢٨)

وقد وقع عبء التوعية للمشاركة على الوحدة الاجتماعية ، ومراكز التدريب المهني والاختصاصيات العاملات بهذه المؤسسات لحث الفتيات على المشاركة في العمل والتعليم والتدريب وإقناع الرجال بذلك للسماح لفتياتهم بالانضمام للمركز والمشغل للتدريب على الحرف الجديدة التي أصبحت موردا اقتصاديا للأسرة النوبية . وكان الاعتماد في ذلك على الاتصال الشخصي بالحوار والمناقشة عن طريق أختصاصي التنمية وبعض القيادات المحلية . وقد نجح في التأثير على المجتمع إذ أقبلت الفتيات على تعلم الحرف الجديدة ، وممارسة العمل الجديد الذي أعطى للفتاة المشاركة في ذلك العمل منزلة اجتماعية بين النساء لخبرتها بهذه الأعمال ، كحياكة الملابس وصنع السجاد ..... الخ . وأصبح هذا العمل لا يعيب الرجل ولا يكون له رد فعل اجتماعي .

ويظهر الاختلاف بين الدور الذي كانت تقوم به المرأة في مجتمعها الأصلي والمجتمع الجديد الذي انتقلت اليه في القرى المستحدثة بمنطقة ابيس .(٢٩) فقد انتقل للاقامة بهذه القرى عدد كبير من سكان مجتمعات أخرى بالوجه القبلي والبحري بمصر . حيث كان يقيم بالقرية الواحدة جماعات من مجتمعات مختلفة القيم والتقاليد والمعتقدات . ولذلك اختلف الدور الذي كانت تقوم به المرأة في مجتمعها الأصلي . ففي بعض الجماعات كانت المرأة تقوم إلى جانب عملها المنزلي بدور في النشاط الاقتصادي الى جانب الرجل وبخاصة في مجال الزراعة ، بينما رفضت جماعات أخرى في نفس القرية مشاركة المرأة للرجل في تلك المناشط على الرغم من قيامها بذلك في مجتمعها الأصلي ذلك لأنهم يعتبرون هذه المشاركة تعيب الرجل وتقلل من مكانته الاجتماعية في المجتمع الجديد . وقد فشلت كل المحاولات لقيام المرأة بدور ايجابي في النشاط الاقتصادي في بعض القرى .

فهناك من الجماعات التي تشارك نساؤ ها الرجال في العمل الزراعي وجماعات أخرى تعيب مثل هذه المشاركة وترى أن عمل المرأة يكون داخل المنزل وأن

(٢٨) السيد حامد : النوبة الجديدة ـ دراسات في الانثروبولوجيا الاجتماعية ، الهيئة العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٣ .

(٢٩) من واقع تجربتي الشخصية في قرى ابيس عام ١٩٧٢ ، ص ٦٤ و٦٤

سماح الرجل لزوجته أو ابنته بالعمل خارج المنزل كفيل بأن يضعف من منزلته ومكانته الاجتماعية .

ولما كان المجتمع البدوي يعدّ قطاعا مهما من قطاعات المجتمع القومي الذي تركز عليه التنمية حيث تشكل البداوة مشكلة من حيث التكامل مع المجتمع القومي ، فإن وضع خطة للتوعية للمشاركة في تنمية المجتمع تمثل ضرورة تتطلبها التنمية القومية .

وقد واجهت تنفيذ خطة التوعية لتنمية المجتمع صعوبات في نقل الرسالة الاعلامية نظرا لطبيعة الحياة في هذا القطاع من المجتمع القومي لتحرك الجماعات القبلية من مكان الى آخر حسب دورة الرعي السنوية . وكانت الاذاعة في مقدمة الوسائل الاعلامية التي استخدمت في نقل الرسالة حيث كان لها دور إعلامي مهم في التوعية لتطوير المجتمع وتعبئة الجهود للمشاركة في عملية تنمية المجتمع باعتبارها أكثر انتشارا من الوسائل الأخرى ، وخصص ركن ثابت بالاذاعة في مختلف المجتمعات التي يمثل المجتمع البدوي قطاعا من قطاعاتها يختص بالتوعية لاقناع البدو بمشروعات التوطين .

وعقد الكثير من المؤتمرات التي اهتمت بمشروعات التوطين ورعاية البدو والتي أكدت على دور الاذاعة في تنمية المجتمع البدوي .(٣٠)

ويقوم بالاتصال الشخصي ، قادة الرأي المحليون ، ومجالس الكبار وشيخ القبيلة أو البدنة ، بدور إعلامي مهم حيث يستند إليهم كمستشارين في المشروعات الجديدة ، ونشر كل ما يتعلق بتلك المشروعات وفوائدها وجذب الاهتمام بما يحدث في حياة المجتمع القومي ومجتمعاتهم المحلية عن طريق الزيارات ، وتمثيلهم كوسائل للاتصال الحديث ، وتنظيم الأنشطة الترفيهية كالرقص ، الموسيقى ، والألعاب المحلية بحيث يكون مضمونها موجها لروح الجماعة ونموها في اتجاه صحي ، والتركيز على التنمية المجتمعية دون الاهتمام بجانب واحد اقتصادي أو اجتماعي لتفادي عدم الاستجابة للتوعية . فقد واجهت مشروعات توطين البدو في المجتمعات القبلية مقاومة شديدة ، ورفض من جانب القبائل البدوية يتمثل في عدم الاستجابة للتوعية وحدوث التأثير بالمشاركة .

وتعتبر تلك القبائل البدوية التغييرات والتجديدات عملية تغريب قهري لما تعودوا عليه ومارسوه وبخاصة فيما يتعلق بحياتهم القبلية ، كالولاء للقبيلة ، والالتزامات المتبادلة ، والديه ، والعلاقات القرابية ، الحقوق الاقليمية ، السلطة القبلية ، ومجالس العرف[٣١].

وتقوم وسائل الإعلام بدور لمواجهة مقاومة القبائل للتغيير عن طريق التوعية للمشاركة في تنمية المجتمع وهذا في حد ذاته يعتبر قبولا للتجديدات والتغيرات حيث تعتمد على برامج محلية ترتبط بالبرامج القومية . ويأتي دور الاعلام في التمهيد لمشروعات التنمية لتهيئة المجتمع والتعريف بها . فمهام برامج الإذاعة المتخصصة الإعلام بخطط التنمية وبيان المزايا التي يمكن أن تتحقق عن طريقها ، وتزويد المواطنين في تلك المناطق بكل المعلومات الثقافية العامة والخاصة ،

---

(٣٠) من اهم المؤتمرات التي عقدت دوليا وعربيا ومحليا والتي اكدت على اهمية الدور الاعلامي في توعية المجتمع البدوي للمشاركة في مشروعات وبرامج التنمية : مؤتمر جنيف لدراسة شؤون البدو والتحضر سنة ١٩٦٤ والذي اوصى بضرورة بذل جهد اعلامي لدى البدو لفهم مشروعات التحضر والتنمية وفوائدها . كذلك مؤتمر رعاية البدو بالقدس عام ١٩٦٥ والذي يؤكد على ضرورة تخصيص ركن ثابت بالاذاعة يسمى ركن البادية تتضمن برامجه طرق التوعية الاجتماعية واقناع البدو بمشروعات التوطين . كما عقد مؤتمر التنمية الاجتماعية للبيئات الصحراوية عام ١٩٦٦ يؤكد على ضرورة الاستفاده الكاملة من وسائل الاعلام وبيان مهام الاذاعة المتخصصة في التنمية .

(٣١) **Ammar, H. Training for Tribal Communities Arabe State Training center for Education fo rCommunity Development, Sirs El- Layan, Menoufia, 1964.**

لمواجهة شكل الحياة الجديدة ، وربط المجتمع البدوي بالمجتمع القومي ، وإعلامه بمشاكل المجتمع القومي ، وخلق مجالات الترابط بينهما ، وتتبع ردود فعل المجتمع البدوي لمعرفة مدى تأثره بما يتلقاه من الرسالة الإذاعية .

ويتوقف نجاح الإعلام في تنمية المجتمع القبلي على الفهم الجيد للمجتمع ، والمشاركة الايجابية في تحديد الاحتياجات ، وأساليب العمل ، وإعادة بناء التنظيمات المحلية الموجودة بالفعل والتعاون بينها وبين الهيئات الحكومية للقيام بدور إعلامي للتوعية بالبرامج والمشروعات التنموية ، وتقوية روح العمل مع الجماعة على أساس الفهم المتبادل والثقة بأفراد المجتمع الذين يعتمد عليهم أساسا في تنفيذ تلك المشروعات وتوجه لهم الرسالة الإعلامية فالعمل بهم ومن أجلهم ولابد من مشاركتهم . لذلك يكون الاتصال في الاتجاهين نزولا في اتجاه أفراد المجتمع والعاملين ، وصعودا منهم إلى الادارة المسئولة(٣٢) .

وتكون التوعية الموجهة إلى أفراد المجتمع من نوع خاص ، فهي توجه للعاملين وتدربهم ، لتوجيه وإعداد أفراد المجتمع للعمل والمشاركة لقبول التغيير من ناحية ، ومعرفة المشاكل والظروف الخاصة وعقلية المجتمع القبلي من ناحية أخرى .

ولما كان للتعليم وتنوع وسائل الاعلام وكثافته دور مهم في نجاح تنمية المجتمع ، فإن خطة التوعية تعتمد على وسائل إعلامية متنوعة من برامج إذاعية بلهجة البادية تشد انتباه البدو وتقبلهم لسماعها ومتابعتها ، وأغانٍ بدوية تعتمد على ألحان ومؤثرات صوتية من واقع البيئة المحلية ، والأدب الشعبي والأحاديث والفنون ، والأمثال ، والتمثيليات ، والمسلسلات الإذاعية المرتبطة بحياة البادية والتي تعتمد على شخصيات بدوية . هذا إلى جانب استخدام الربابة في تغيير سلوك واتجاهات البدو ، والاعتماد على الندوات واللقاءات مع القادة المحليين ومناقشتهم في بعض المشروعات مع مراعاة مدة اذاعة هذه البرامج وحياة البدو .

ويتطلب نجاح التوعية التعرف على التنظيم والبناء الاجتماعي للمجتمع البدوي عن طريق فريق عمل يجمع بين الانثروبولوجي التنموي ، والسيوسيولوجي ، والسيكولوجي ، والإداري ورجل الاقتصاد على أن تكون الملاحظة بالمشاركة هي نقطة البداية إلى التوعية في مختلف المجالات والاعتماد على المقابلات الشخصية ، والحوار ، والأفلام التعليمية ، وتتبع جهود ومشروعات المجتمعات المجاورة بالإضافة إلى الزيارات ومقابلة المتخصصين عن طريق أبناء المجتمع البدوي أنفسهم وشيخ القبيلة ، وانثروبولوجي التنمية كوسائل للاتصال المباشر للتوعية للتنمية باعتبارهم أكثر معرفة بأفراد المجتمع وحاجاته كما يمكن الاستعانة أيضا بسيارات الخدمات التي تتبع أماكن التجمع وفقا لدورة الرعي السنوية . كما استخدم أيضا أضرحة بعض الأولياء للتوعية ببعض المشروعات(٣٣) .

ويرجع فشل بعض المشروعات وبرامج التنمية في المجتمع القبلي ليس فقط لما يسود المجتمع من معتقدات وتقاليد فحسب ، وإنما لقصور وسائل الإعلام وعدم فهم المجتمع البدوي ودراسة حاجاته لفترة كافية لاستيعاب التجديدات وتقبل مصدرها حتى يتم التفاعل وتحدث المشاركة يتضح ذلك في مقاومة تنفيذ بعض

---

(٣٢) Ibid, Loc. Cit.

(٣٣) استخدم ضريح أحد الأولياء الذين تعتقد فيهم القبائل البدوية بالساحل الشمالي الغربي حيث لعب دورا مهما في التوعية لتنمية المجتمع . فقد كانت القبائل تتجمع عند هذا الضريح في مناسبات الاعياد وبخاصة في عيد الأضحى . كما استخدمت سيارة الخدمات بعد دراسة دورة الرعي للقيام بعملية التوعية وتسويق منتجات البدو حيث تجمع سيارة الخدمات بين فريق عمل مكون من الاختصاص الاجتماعي ، والطبيب ، والمدرس ورجل الدين ، ومدرب الحرف اليدوية .

المشروعات وبخاصة في مجال الزراعة واستخدام الأدوات الجديدة وسوء استعمال الموارد الجديدة ، والعودة إلى البداوة ، وضياع الجهد والمال ، واستمرار الشكوى ، والصراع والانشقاق بين القبائل الذي يؤدي إلى تحول برامج التنمية من التعاون إلى التنافس . ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقات القوية قاعدة للانطلاق للمشاركة تكون في نفس الوقت أساسا للنزاع[٣٤] .

وقد اعتمد على الراديو كوسيلة إعلامية في بعض القرى القريبة من منطقة lucknow بالهند لتوعية الفلاحين للمشاركة في تنمية المجتمع في مجال التنمية الاقتصادية وبخاصة تنمية الثروة الحيوانية لزيادة الدخل . فقد كان يعتمد على نوادي الاستماع الجماعي حيث يستمعون لحديث أحد الخبراء في الراديو ثم يناقشون ما استمعوا اليه ليقرروا بعدها ما يجب أن يفعلوه لتنفيذ الاقتراحات المقدمة من الخبير المتخصص ، فالمناقشة أساسا لاتخاذ القرارات للتنفيذ أو عدم التنفيذ . وفي أحد الاجتماعات قامت اختصاصية التنمية بعد انتهاء الحديث بسؤال المجتمعين فيما استمعوا إليه عن كيفية تربية الدواجن كان ردهم « كيف تطلب لنا الحكومة الاهتمام بتربية الدواجن وأنت تعرفين أننا لا نأكل اللحم » . أدى ذلك إلى قيام الاختصاصية بشرح الفكرة المقصودة من الحديث الموجه لهم بأن تربية الدواجن المقصود منها ليس أكل لحومها وإنما لبيع الدجاج للناس الذين يأكلون اللحوم وهذا يعود عليهم بربح مادي يساعدهم في شراء احتياجاتهم وتربية أولادهم وإلحاقهم بالمدارس وشراء الأدوية والملابس لهم « أي رفع مستوى معيشتهم » . صارت المناقشة على هذا النحو ، فبدأ الاهتمام بتربية الدواجن بعد أن وضحت الفكرة التي يدور حولها الحديث وهي الحصول على روبيات أي زيادة الدخل لمواجهة الاحتياجات . وفي الأسبوع التالي اجتمع الفلاحون للاستماع إلى حديث آخر عن الآلات والأساليب التي يمكن استخدامها في الزراعة والمحاصيل التي يمكن زراعتها وبنفس الطريقة كان الاستماع ثم المناقشة واتخاذ القرارات التنفيذية . لقد كان هذا الأسلوب الذي استخدم للإعلام عن طريق المناقشة الجماعية غير الرسمية على مستوى العاملين بالقرية عن طريق مجلس القرية والراديو أي عن طريق الاتصال غير المباشر والاتصال المباشر .

واعتمدت التوعية لعملية التنمية وبرامجها في تنجانيقا على الاتصال المباشر أكثر من اعتمادها على الاتصال غير المباشر عن طريق اللقاءات مع القادة المحليين . أما في كوبا فقد كان الاعتماد على وسائل الاتصال غير المباشر ، لتدعيم الاتصال المباشر في المناقشات الجماعية[٣٥] .

نصل من هذا العرض لبعض الأمثلة من المجتمعات التقليدية التي اعتمدت على وسائل الاتصال غير المباشر والاتصال الشخصي في التوعية لتنمية المجتمع إلى أن الوسائل التي استخدمت في الإعلام لا تمثل كل وسائل الاتصال المستخدمة وانما ركزت على بعض الوسائل الأكثر استخداما في المجتمعات النامية وهي الراديو ، والتلفزيون ونوادي المشاهدة والاستماع الجماعي وكان التركيز أكثر على الاتصال الشخصي وقادة الرأي المسلمين وهذا يشير إلى استخدام كل من الوسائل الاعلامية الحديثة والتقليدية لخدمة التغيير الاقتصادي والاجتماعي وإعلام المجتمع بخطة وأهداف التنمية .

---

(٣٤) من امثلة المشروعات التنموية التي فشلت : مشروع سيدي براني ومشروع المراعي برأس الحكمة بالساحل الشمالي الغربي ، ومشروعات التوطين في الصحراء الشرقية .

(٣٥) Schramm, W. "Communication and Change". Op. Cit, pp. 12 — 13.

وان نجاح وفشل مشروعات التنمية لا يعتمد على ظروف المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وحدها وإنما يرجع أيضا إلى تنوع وسائل الإعلام وكثافته في عملية التوعية .

- ٣ -

اعتمد مشروع الوادي الجديد للتنمية المجتمعية بمناطق الواحات على وسائل الاتصال المباشر وغير المباشر للتوعية والتعريف بالمشروع على المستوى القومي والمحلي(٣٦) .

ويعتبر المشروع واحدا من المشروعات الانتاجية المهمة القائمة على التوسع الأفقي والرأسي في الزراعة ومدها إلى المناطق الصحراوية الأخرى معتمدة في ذلك على المياه الجوفية .

وتتلخص أهداف خطة المشروع فيما يلي :

١ ـ زيادة الرقعة الزراعية بالتوسع الأفقي والرأسي باستصلاح وزراعة الأراضي عن طريق استغلال المياه الجوفية بحفر الآبار .

٢ ـ توفير الخدمات لتنمية الموارد البشرية وتعمير الصحراء وربط أهلها بالمجتمع القومي .

٣ ـ توزيع الأراضي على المعدمين من السكان الأصليين وتشجيع الهجرة لتحقيق الضغط السكاني من المناطق المزدحمة .

وفي ضوء هذه الأهداف تحددت مجالات العمل في المشروع في ثلاثة مجالات رئيسة : التنمية الزراعية وما يتبعها من نشاطات مكملة للزراعة ، والتنمية الصناعية ، وبرامج الاسكان والتهجير .

وقد استحدثت هيئات لتنفيذ مشروعات وبرامج التنمية في المجالات الثلاثة وكان مقرها بالواحات الخارجة .

وقد نجح الإعلام على المستوى القومي في التعريف بالمشروع وأهدافه عن طريق الاذاعة ، والتلفزيون ، والصحافة . كما كان للاتصال المباشر دور آخر .

يتضح ذلك في وفود أعداد كبيرة من العاملين الباحثين عن فرص للعمل وزيادة الدخل . وعودة الكثير من أبناء الواحات لموطنهم الأصلي للعمل في المشروعات والمشاركة في تنمية مجتمعهم . كما جاء إلى المنطقة وفود من الفلاحين المعدمين من المناطق المزدحمة بالسكان للانتفاع بالأراضي الزراعية المستصلحة . وقد أدى ذلك إلى تغير اتجاه تيار الهجرة حيث كانت الهجرة عكسية من مناطق الواحات إلى المدن بحثا عن فرص للعمل .

وكان للإعلام دور مهم في نجاح برنامج التهجير إلى المنطقة بتوالي وفود المهجرين للإقامة في القرى المستحدثة(٣٧) .

وقد قامت الهيئات التي استحدثت في المنطقة لتنفيذ المشروع بنقل فكرة المشروع للسكان عن طريق الاتصال المباشر وغير المباشر .

ولما كانت هذه الهيئات لا تستطيع الدخول للسكان مباشرة ، فقد اعتمدت إلى حد كبير على شبكة العلاقات

---

(٣٦) تشمل محافظة الوادي الجديد مناطق الواحات الخارجة ، الداخلة والفرافرة . وتقع في الصحراء الجنوبية بمصر . وتضم الواحات الخارجة التي اعتبرت مركزا اساسا لتنفيذ مشروعات التنمية عددا من القرى التقليدية وعددا اخر من القرى المستحدثة وقد بدأ تنفيذ المشروع اعتبارا من عام ١٩٥٩ . وقد اجريت الدراسة التي قمت بها في عام ١٩٥٤ واستمرت حتى عام ١٩٦٨ . ثم اجريت دراسة اخرى لنفس المنطقة في عام ١٩٧٣ . وخلال الفترة من ٦٨ ـ ١٩٧٣ قامت الباحثة بزيارات تتبعية للمنطقة .

(٣٧) كان معظم المهجرين الذين انتقلوا للاقامة في القرى المستحدثة بالوادي الجديد بمنطقة الواحات الخارجية حيث كانت مركزا لعمليات التهجير والتوطين وكانت الوفود الى هذه القرى من محافظة سوهاج باعتبارها اكثر المحافظات ازدحاما بالسكان واكثرهم عدد الفلاحون المصريون وقد بلغ عدد القرى التي انتقلت اليها الوفود المهجرة ١٠ قرى وقد بدأت هذه الوفود بالوصول الى الواحة عام ١٩٦٣ . وتنقسم القرى المستحدثة الى مجموعتين : المجموعة الأولى لتوطين الفلاحين الصمايدة الوافدين ، والمجموعة الثانية لاقامة المهاجرين العائدين من ابناء الواحة الاصليين .

الاجتماعية التقليدية ، لوسائل الاتصال التقليدية وذلك عن طريق الاتصال المباشر بقادة الرأي المحليين الذين يعتمد عليهم في تفسير مضمون الرسالة والجديد في أي جزء فيها لإمكان نقلها إلى أفراد المجتمع بالصورة التي تتناسب وثقافاتهم واطارهم المرجعي . فاعتمد على شيوخ البدنات وأصحاب السلطة التقليدية وبعض القيادات المحلية الشابه فمثلوا في المجالس المحلية والهيئات التي استحدثت للاتصال بالمواطنين في القرى التقليدية والمستحدثة .

وقد واجهت هيئات تنمية المجتمع ثلاث مشكلات رئيسية في تحقيق أهدافها : نشر فكرة المشروع على المستوى المحلي ، العلاقة بالمواطنين وتبادل الثقة بينهم ، وانطباع المواطنين عن الإدارة المسئولة التي وقع عليها عبء الاتصال وإعلام أفراد المجتمع بالمشروعات والبرامج التنموية .

وقد كان الاتصال المباشر هو أكثر الوسائل الإعلامية استخداما للتوعية للمشاركة في تنمية المجتمع عن طريق قادة الرأي المحليين ، والعاملين المتخصصين باعتبارهما مصادر أساسية للمعلومات .

وقد اشتمل مضمون الرسالة على التوعية في مجال الزراعة وأهمية وفائدة استخدام الأدوات الجديدة ، وممارسة الأساليب الجديدة في الزراعة والري والصرف ، وزراعة محاصيل جديدة ، واتباع نظام الدورة الزراعية . وقد اعتمد في ذلك على المشرفين الزراعيين الذين لم يتقبلهم الفلاحون كمصدر للتوعية في هذا المجال بنقل الخبرات والمعلومات الزراعية لهم وهم من الشباب الذين تنقصهم الخبرة والمهارة التي لدى المزارعين والتي اكتسبوها منذ سنين طويلة بالاضافة إلى معرفتهم بطبيعة الأرض وظروف حياتهم التي لا يعلم عنها هؤلاء المشرفون شيئا وبخاصة أنهم قد اهملوا خبراتهم ولم يحاولوا الاستفادة منهم . هذا من ناحية ، كما اعتمد على الحديث الشفهي من المشرف إلى المزارع ، والرسالة الشفهية لا يكون لها تأثير ، في تحسين الأداء وممارسة الأساليب الجديدة ، واستخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة مالم تدعم بوسائل إيضاح من ناحية أخرى . فوسائل الاتصال لا يكون لها الأهمية وحدها بقدر ما يكون للمصدر وشخصيته ولباقته من تأثير . ولذلك لم تنجح التوعية في هذا المجال لعدم الاستجابة من جانب المزارعين وبخاصة في الأراضي المستصلحة في القرى التقليدية .

وقد كان لعدم اللجوء إلى إعلام المواطنين بالواحة بمشروع الطلمبات الدافعة للمياه لاستخدامها في ري الأراضي الزراعية المستصلحة دور في فشل المشروع وعدم إمكانية تعميمه[٣٨] فقد كان تناقص مياه الآبار يمثل أهم عقبة واجهت التنمية الزراعية الأمر الذي أدى إلى اللجوء إلى تعميم استخدام الطلمبات لإمكان ري الأراضي التي تم توزيعها على المملكين الجدد . وكان هذا يعني بالنسبة للمواطنين وبخاصة في القرى التقليدية تهديدا لزراعاتهم ومصادر مياههم وبخاصة تلك المصادر التقليدية التي كان يعتمدون عليها في الزراعة والشرب . لأنهم يعتقدون أن حفر الآبار الجديدة على أعماق كبيرة قد أدى إلى سحب المياه المتدفقة من آبارهم التي يملكونها منذ القدم والتي يقومون بحفرها وتركيب الطلمبات على الآبار الجديدة يزيد من تناقص المياه فيها بل وإلى جفافها وهذا يعني تهديدا لمصدر حياتهم من ناحية ، وإن استخدام الطلمبات يؤثر على نظام الري التقليدي

(٣٨) كان لظروف البيئة الجيولوجية وزيادة عمليات حفر الآبار دور في تناقص كميات المياه المتدفقة من الآبار بنسبة ٥٠٪ بعد مرور خمس سنوات من حفر الآبار الجديدة الامر الذي ادى الى تنفيذ مشروع تركيب طلبمبات دافعة للمياه بعد فترة من التفجر الذاتي للبئر لامكان ري الاراضي التي تم استصلاحها .

الذي يتبع في الأراضي القديمة والمستصلحة من حيث مواعيد الري ، وتوزيع المياه ، وكمية العمل الزراعي ، والعلاقات بين المزارعين ، وهذا يؤثر بالتالي على نمط حياتهم التي تعودوا عليها من ناحية أخرى . ولم تهتم الإدارة المسؤولة بتعريف المواطنين بالنظام الجديد ونشر فكرة الطلمبات اليهم .

ومحاولة تغيير فكرتهم عن المشروع . ولذلك وقف الأهالي من المشروع موقفا سلبيا فلم يقدموا أي معلومات أو بيانات للمسؤولين عن المشروع وبخاصة أن المشروع ارتبط بمشروع تجميع الملكيات الزراعية . وهذا يتطلب تنفيذه حصر ملكيات الأهالي في منطقة واحدة حتى يمكن ريها عن طريق تركيب الطلمبات على الآبار لضمان وصول المياه اللازمة إلى الأراضي الزراعية . ولذلك كان مشروع الطلمبات يسير جنبا إلى جنب مع مشروع تجميع الملكية الأمر الذي أدى إلى الوقوف مع المشروعين موقفا سلبيا بالامتناع عن تقديم أي بيانات عن الملكية التقليدية من الأهالي وقادة الرأي المحليون مما أدى إلى توقف المشروع حتى الآن . ذلك لأن المسؤولين عن المشروع لم يحاولوا فهم طبيعة نظام الملكية في المنطقة ، ولم يحاولوا الاستفادة بخبرة الأهالي وإشراكهم معهم في التنفيذ . إلى جانب اعتبارات خاصة بظروف المياه في المنطقة ونظم الزراعة والري والملكية السائدة(٣٩) .

فالنظم التقليدية تتعارض مع مشروع التجميع لتعويض الأهالي عن الملكيات القديمة بملكيات أخرى في الأراضي المستصلحة والاعتماد على مصدر واحد للري الذي قد يتعرض للجفاف فيفقد المزارع مصدر معيشته أو يعرضه للضياع(٤٠) .

لقد وضح أمام المزارعين تجارب عملية وأمثلة واضحة في الأراضي المستصلحة التي وزعت على المنتفعين بالقرى المستحدثة . فقد تعرضت الآبار التي في زمامها تلك الأراضي إلى تناقص المياه بها ونقص الأراضي المنزرعة به بالإضافة إلى المشاكل التي نجمت عن تركيب الطلمبات من ناحية الصيانة والتشغيل وكان ذلك بمثابة وسائل إيضاح تفوق الوسائل السمعية والبصرية التي يمكن الاعتماد عليها لإقناعهم(٤١) وكان لعدم تبادل المعلومات والأفكار بين المهندسين الممثلين

---

(٣٩) كانت معارضة الاهالي المشروع تجميع الملكية لاسباب عديدة نذكر منها :

أ ـ ان الملكية التقليدية ملكية مياه وليست ملكية ارض . وتوجد صعوبة في ترجمة ملكية المياه الى ملكية ارض وفقا للنظام الجديد للملكية .

ب ـ ان الملكية جماعية وليست فردية فهي ملكية البدنة كلها وموزعة على العائلات ومن الصعوبة تفتيتها وتوزيعها على الافراد .

ج ـ ارتباط المزراعين بالارض التي ورثوها عن الاجداد وعملوا بها سنين طويلة فهي ذات قيمة اقتصادية واجتماعية عالية .

د ـ ظروف الواحة الجيولوجية فرضت عليهم توزيع ملكياتهم وعدم تركيزها في مكان واحد خوفا من جفاف المياه ولضمان وجود اكثر من مصدر للري حيث تعتبر الزراعة مصدرا اساسيا لمعيشتهم .

(٤٠) لجأ الأهالي الى نظم للزراعة والري لمواجهة ظروف المياه في المنطقة التي يعيشون فيها منذ القدم ولمواجهة تلك الظروف بما يسمونه نظام زراعة المقيص وبمقتضاه يوزع الملاك مياههم واراضيهم في اكثر من مكان حتى لا يفقد المزارع كل ما يملك من مياه دفعة واحدة اذا ما جفت المياه في إحدى الآبار التي يملك فيها . هذا التوزيع يشعرهم بالأمان . فعلى الرغم من عيوب هذا النظام حيث يؤدي الى بذل جهد كبير في الزراعة والري لتفرق الاراضي والزراعة على مسافات بعيدة . فقد حاولوا التكيف بهذه الظروف عن طريق المقايضة على الاراضي البعيدة بأخرى قريبة من كل منهم فكل جماعة تقايض على مالديها من مياه في الآبار البعيدة بمياه جماعة اخرى مياهها قريبة منهم وبعيدة عليهم وذلك نظير تنازلهم عن حق استغلال مقدار مماثل من المياه التي يملكونها ولا تكون عملية المقايضة هذه نهائية وانما قد تستمر موسما زراعيا او اكثر لأنهم يرفضون ان تكون المقايضة عملية تبادل نهائية خشية ان تجف المياه بالبئر او العين فيفقد بذلك كل ما يملكه في هذه الزيارة .

(٤١) شهد المزارعون امثلة واقعية لذلك في عدد من الآبار التي وزعت أراضيها على الملاك فقد انكمشت المساحة المزروعة الى فدان واحد بدلا من خمسة .

للادارة والأهالي أثر في عدم وجود اتصال وبالتالي عدم وجود إعلام .

وقد قام المهاجرون العائدون من أهالي المنطقة بدور إعلامي في نقل الطرق الجديدة في زراعة محاصيل جديدة لم يكن يعرفها سكان الواحة من قبل فقامت زراعة الخضراوات وبعض المحاصيل النقدية[٤٢] .

وقد نجح الإعلام للتوعية للمشاركة في التنمية الصناعية حيث جذب أعدادا كبيرة من أبناء الواحة للالتحاق بمراكز التدريب والتكوين المهني ، وإعداد الفنيين فتحول الكثير منهم إلى أعمال مهرة . وجذبت المشروعات الصناعية الكثير من العاملين والعاملات للعمل بها إلى حد التأثير على الإنتاج الزراعي نتيجة لجذب الأيدي العاملة الزراعية إلى حيث مجالات العمل الصناعي والتعليم وبخاصة في القرى المستحدثة التي تحتاج إلى الأيدي العاملة الزراعية للمشاركة في تنمية المجتمع زراعيا[٤٣] .

كما نجحت أيضا في نقل أشكال جديدة من التنظيمات العمالية والمهنية التي لا تحقق فوائد اقتصادية فحسب وإنما تقوم أيضا بدور تعليمي وترفيهي .

وكان لوسائل الاعلام غير المباشرة والاتصال الشخصي دور مهم في تهيئة المهجرين من المزارعين المعدمين الوافدين للحياة بالقرى المستحدثة ، من ناحية ، وتهيئة المواطنين الأصليين لمعيشة الصعايدة معهم من ناحية أخرى . فقد وجهت الرسالة الإعلامية للمواطنين بموطنهم الأصلي قبل عمليات التوطين لاعدادهم للانتقال إلى الموطن الجديد وبعد التوطين للتكيف ببيئة الحياة الجديدة التي تختلف تماما عن البيئة التي كانوا يعيشون فيها واشتمل مضمون الرسالة على التوعية بأساليب التكيف وتعريف المنتفعين بحقوقهم وواجباتهم تجاه بعضهم وتجاه الموطن الجديد وتنمية العلاقات الطيبة[٤٤] .

وقد قامت هيئات تنمية المجتمع والوحدات الاجتماعية ، والقادة المحليون بدور في التوعية للمشاركة في تنمية المجتمع الجديد عن طريق الاتصال الشخصي والندوات بارشادهم للتخلص من العادات السلبية والاتكالية التي تعوق تنمية المجتمع وحياتهم الجديدة ، ومحاولة اكتساب عادات تتفق واهداف التنمية . وعلى الرغم من ذلك فقد واجهت عملية تكيف كل من المنتفعين الصعايدة ، والمواطنين الاصليين صعوبات كثيرة لاعتبارات خاصة بشعور السكان الأصليين تجاه المنتفعين الجدد لتملكهم الأراضي المستصلحة في الوقت الذي تحول فيه الملاك الأصليون للارض الزراعية الى معدمين لجفاف كثير من الآبار التي ورثوها عن الأجداد والاباء الامر الذي أدى الى ترك الزراعة والاتجاه نحو العمل بالاجر . كذلك سيادة شعور الخوف من الحياة مع المهجرين نتيجة لأسلوب العنف الذي كان يتعامل به المهجرون فيما بينهم ، علاوة على الصراعات التي نشأت بين جماعات الصعايدة بقراهم التي انتقلوا اليها . فالتكتل السكني في القرية

(٤٢) قام بذلك سكان قرية عبد السلام عارف التي يقطنها بعض من ابناء الواحة العائدين اللذين كانوا يعملون في زراعة الحدائق بالسويس .

(٤٣) دخلت لأول مرة بالواحات الخارجة أعمال الميكانيكا ، والبرادة ، والخراطة والكهرباء وأعمال اللحام والسمكرة وقيادة الآلات الزراعية الحديثة كالجرارات .

(٤٤) من واقع تجريبي الشخصية في ملاحظة المهجرين من موطنهم الأصلي قبل انتقالهم الى الوادي الجديد حيث تكونت من مصاحبة بعض الافواج عند اعدادها للانتقال الى الموطن الجديد حيث موطنهم الأصلي بسوهاج قرية القرامطة .

كان يعكس التباعد الشديد في العلاقات القائمة بين كل جماعة تقيم في قطاع سكني ، فهو الدليل المادي الذي يظهر الصراع والمنازعات بين تلك الجماعات . ويرجع ذلك الى العصبية التي تحكم سلوكهم ، ومحاولة كل جماعة تأكيد سلطتها ونفوذها داخل القرية . وادى ذلك إلى عدم امكانية اختيار قادة رأي محليين يكونون مصدرا للمعلومات في تلك القرى مما ادى الى الاعتماد على مشايخ البدنات بالقرى التقليدية التي تتبعها القرى المستهدفة اداريا[٤٥] وادت العلاقات الاقتصادية التي قامت بين القرى التقليدية والمستخدمة والتي فرضتها ظروف المهجرين حيث لا يوجد سوق لبيع منتجاتهم الا القرى التقليدية التي يقطنها اهل الواحة الى قيام الصعايدة كوسيلة للاتصال بين القرى التقليدية والمستخدمة حيث ظهرت عمليات التبادل فيما بينهم وما يتبع ذلك من نقل المعلومات فقد ظهرت بعض انماط التبادل كالمشاركة على الماشية وتبادل بعض المنتجات التي يحتاجون اليها كما كان لمشايخ البدنات دور اعلامي حيث كانوا وسيلة للاتصال المباشر في نقل المعلومات ، واكتساب مهارات جديدة بتلك القرى المستحدثة .

وقد كان لقصور الاعلام للتوعية بأساليب الحياة وتقوية الشعور بالانتماء إلى الموطن الجديد ، واستعمال الادوات الجديدة في الزراعة ومحسنات التربة ومقاومة الافات ، والمحافظة على المسكن الجديد دور في ظهور كثير من المشاكل والمعوقات وظهور الاتكالية من جانب المزارعين وبخاصة المملكين الجدد وظهور مشاكل تتعلق بعمليات الصرف وزيادة املاح التربة بعدم الرغبة في المشاركة من ناحية ونقص الخبرة والتدريب على استخدام الوسائل والأدوات الجديدة . بالاضافة الى عدم الثقة المتبادلة بين الملاك الجدد والادارة المسؤولة مما ادى الى صعوبة الاتصال فيما بينهم .

وقد كان الرؤساء التقليديون ومشايخ البدنات مصدرا مهما للمعلومات في كل من القرى التقليدية والمستحدثة . فهم وسيلة الاتصال بينها وبين الادارة المسؤولة وتعتبر موافقتهم على ما يقوم من مشروعات وبرامج موافقة على درجة كبيرة من الاهمية حيث يتوقف قبولها وتنفيذها على تلك الموافقة التي يدعمها سكان القرية فهم يقومون بتوجيه وتنظيم مختلف نواحي الحياة الاجتماعية في القرية . ولذلك اعتمدت عليهم الادارة في تنفيذ برامج ومشروعات التنمية ونشر الافكار والمعلومات بين الادارة المسؤولة والمواطنين وذلك لتبادل الثقة فيما بينهم في حين كانت الثقة معدومة بين العاملين والأهالي .

وكان الاتصال الشخصي هو الوسيلة الاعلامية التي يعتمد عليها في نقل الأفكار والمعلومات عن طريق القادة المحليين وانثروبولوجي التنمية[٤٦] ذلك لأن مضمون

(٤٥) كان النظام السائد ان تتولى كل قرية تقليدية مسئولية الاشراف على بعض القرى المستخدمة التي تتبعها اداريا ويتولى ذلك شيخ البلد الذي يمثل القيادة المحلية في تلك القرى ويتولى فض المنازعات وتمثيل القرية .

(٤٦) قامت الباحثة بدور في التوعية للمشاركة في تنمية المجتمع في قرية جناح باقامة بناء للوحدة الصحية بالجهود الذاتية . وقد نجح المشروع حيث قامت الباحثة بنقل الفكرة الى الأهالى عن طريق الاتصال المباشر بقادة الرأي المحليين عن طريق المناقشة التي استمرت ما يقرب من اسبوع في مندرة العمدة وبعد اتخاذ قرار الموافقة على تنفيذ المشروع بدأ العمل بنشر الفكرة الى المواطنين بالقرية وبدأ العمل في البناء حيث وزع على ١٠٠ شخص من القادرين على العمل بالقرية بحيث يتولى العمل كل يوم ١٠ أشخاص بالاضافة الى دفع مبلغ رمزي اتفق عليه يدفع للعامل الذي يتولى العمل يوميا . كما اشتركت كل العائلات في العمل عن طريق تقديم وجبة غذاء للعاملين الى جانب بعض المشروبات ويكون ذلك بشكل دوري بين العائلات . وقد تم الانتهاء من العمل ببناء الوحدة الصحية في عشرة ايام . بعدها بلغ المسئولون بانتهاء العمل لقيام الهيئة المسئولة بعملية التأثيث والاعداد .

الرسالة الاعلامية الذي تحمله وسائل الاعلام يغلب عليه الطابع الحضري الامر الذي يؤدي الى عدم الاستجابة لكثير من البرامج لعدم اتفاقها مع الثقافة السائدة وعدم المعرفة التامة بظروف المجتمع وحاجاته . كما ان الاسلوب المستخدم يقوم على الاخذ والرد وتبادل وجهات النظر واحترام خبرات المواطنين[٤٧] .

واعتمدت التوعية في مجال تنظيم الاسرة على الاتصال غير المباشر عن طريق وسائل الاعلام والاتصال المباشر عن طريق القادة المحليين والعاملين المتخصصين في مجال تنظيم الاسرة حيث اعتمد على الزائرة الصحية وبعض المسؤولين في الهيئات المعنية . وعلى الرغم من اهمية المشروع في التنمية المجتمعية وبخاصة في المجتمعات المستحدثة لتغيير الاتجاهات والمعتقدات السائدة حول الانجاب الا ان المشروع فشل في كل من المجتمعات المستحدثة والتقليدية لاعتبارات كثيرة . فالاعلام غير المباشر لا يوجه عادة الى صميم المجتمع الريفي والمستحدث لعدم وصول الاعلام التثقيفي ، وعدم كفاية الامكانيات ، وتوفر من يقومون بالتوعية اللازمة . وبخاصة على مستوى المجتمع المحلي حيث لا تتوفر القيادات المحلية المؤهلة للقيام بحمل الرسالة ونقلها . ولذلك كان الاعتماد على مصادر من خارج المجتمع وهم لا تجمعهم بالمواطنين خبرات او لغة مشتركة لكي يفهم كل منهم الاخر[٤٨] .

هذا على عكس ما حدث في حالة الاعتماد على القيادات المحلية التي تجمعهم بالمواطنين لغة وخبرات مشتركة فالاتصال بينهم يؤدي الى نشر الافكار والمعلومات وبالتالي حدوث التأثير اللازم . ففلسفة ومضمون الرسالة تعتبر نقطة الارتكاز في عملية الاتصال ، فاذا فشلت الرسالة في التعبير عن هدفها لن تحقق الغرض منها .

وقد ارتبط تنظيم الأسرة ارتباطا وثيقا بالقيم السائدة في المجتمع ونظرة الأفراد نحو الانجاب ، والمرأة التي تنجب . فالمشروع لم يجد استجابة من الاهالي وبخاصة

---

(٤٧) عندما قام احد المسئولين في وزارة الادارة المحلية بزيارة المنطقة الوادي الجديد خرج بعض اهالي احدى القرى بالواحات الخارجية لمقابلته وتقديم شكواهم من نقص المياه بالقرية وحاجاتهم الشديدة الى المياه وعبروا عن حاجتهم بقولهم « عاوزين مية شرب » وكان رد المسئول على ذلك بضرورة توفير مياه الشرب لهم باقامة مشربية واعتماد مبلغ لاقامة المشربية بجوار المسجد . ولم يكف ذلك ما يريده الاهالي لقد حدث سوء فهم لمطلبهم لعدم المعرفة التامة بحاجاتهم وظروف حياتهم . وقد حاول الاهالي توضيح رغبتهم للادارة المسئولة وتحويله المبلغ المعتمد لتنظيف الابار لامكان تدفق المياه منها ولكن لم يحقق طلبهم وانما كان التمسك بقول المسئول باعتماد المبلغ لاقامة المشربية وبالفعل أقيمت المشربية بجوار المسجد ولكن كانت حنفيات بدون مياه لعدم وجود مصدر المياه اللذي تسير منه الحنفيات وضاعت النقود بدون فائدة .
وهذا يؤكد اهمية المعرفة بظروف المجتمع ووجود لغة مشتركة بين الأهالي والمسئولين عن التنمية .

(٤٨) اعرض هذا المثال من تجربتي الشخصية بالوادي الجديد . ففي إحدى الندوات الخاصة بتنظيم الاسرة في احد القرى بالواحات الخارجة . تحدث احد المتخصصين في مجال تنظيم الاسرة . ولكنه لم يستطع توصيل الرسالة الى المواطنين لعدم فهمهم للحديث ومتابعته ودليل ذلك تساؤلهم عما يتحدث وانصرافهم عن المتابعة قام بعد ذلك احد القادة المحليين وتولي الحديث في موضوع تنظيم الاسرة على الرغم من عدم معرفته التامة بموضوع التنظيم ولكنه استطاع جذب اهتمام الحضور حيث كان حديثه معهم في اطار خبرتهم ولغتهم وكان الحديث في قالب حوار كالتالي « لما يكون حدانا قطعة ارض صغيرة يادوب مترين في مترين وزرعنا فيها عشر نخلات مثلا طرحهم حيكون كيف وياخدون شغل كد ايه » فيرد الحاضرون « الشغل حيكون كثير لتهوية حتكون سيئة والطرح حيكون قليل لان ـ النخل جنب بعض ماليه فرصة للنمو على راحته » يرد الشيخ قائلا « طيب لما يكون عندنا نفس حتة الارض وزرعناه يادوب فيها اربع نخلات وتخلي بين كل نخلة واخرى مسافة كالية تسمح بالتهوية والتضيج الكويس حيكون الطرح كيف » يرد الحاضرون عليه « الانتاج حيكون كثير والشغل اقل » « فيرد عليهم اهو كده بالضبط الست لما تخلف كثير ورا بعضه تبقى زي قطعة الارض المليانة نخل لكن طرحها قليل اولادها مش حيطلعوا فالحين ولا يتعلموا ولا يأكلوا كويس وصحتها تتعب » ويستطرد الربط بين هذا المثل وشبه به المرأة وكثرة انجابها » . وقد كان حديث الشيخ ممتعا للحاضرين من المواطنين وغير المواطنين وكان لحديثه ذلك تأثير قوي على الحاضرين وبخاصة ابناء القرية .

سكان القرى المتحدثة ، لأن استمرار الانجاب يعني بالنسبة للمرأة استمرار شبابها ويزيد من مكانتها في المجتمع . كما ان زيادة الانجاب تعني بالنسبة لكل من المرأة والرجل في المجتمع المتحدث العزوة التي افتقدوها بانتقالهم من موطنهم الأصلي . فضلا عن اعتبار الأولاد قوة عاملة مساعدة في العمل الزراعي الذي يتطلب مزيدا من الجهد والأيدي العاملة ولذلك لم يحقق مضمون التوعية التأثير المطلوب .

ولم يؤد مركز رعاية الامومة والطفولة دوره الاعلامي في توعية النساء بضرورة التردد عليه لتناول المرأة الرعاية اللازمة . كما لم يؤد دوره في التوعية بالتغذية الصحية وجذب الامهات اليه .

كذلك الهيئات العلاجية والوقائية لم تقم بدور في تغيير اتجاه المواطنين نحو الاطعمة الجديدة وبخاصة فى توعية المواطنين باستخدام ملح الطعام الجديد بدلا من استخدام الملح المحلي لتعويض نقص اليود بالمياه(٤٩) .

وقد اعتمدت التوعية لمشاركة المرأة في تنمية المجتمع وبخاصة المجتمع المستحدث على الاتصال الشخصي . فقد كانت المرأة في الوادي الجديد تقوم بدور مهم في النشاط الاقتصادي في المجتمع التقليدي وبخاصة في الواحات الداخلة حيث كانت تقوم بمشاركة الرجل في العمل الزراعي والاعمال الاخرى المكملة لها الى جانب الاعمال المنزلية الشاقة التي كانت تقوم بها . كما كانت المرأة في الواحات الفرافرة والبحرية تقوم بنفس الدور حيث كانت تشارك في صناعة النسيج ، والمنتجات الخوصية وعصر الزيتون وصناعة بعض الأواني الفخارية . اما في الواحات الخارجة فلم تخرج للعمل في النشاط الزراعي وان كانت قد شاركت الرجل في تأدية بعض الاعمال الاخرى الى جانب العمل المنزلي اليومي الشاق . فقد كانت تقوم ببعض الأعمال المكملة للزراعة كصناعة بعض الأدوات التي تحتاج اليها وبخاصة فى كل التي تصنع من المنتجات الخوصية وصنع الحصر ، وطحن القمح وهرس الأرز .

وقد كان لمشروعات وبرامج التنمية دور في اختفاء هذا الدور التقليدي الذي كانت تقوم به في النشاط الاقتصادي . واقتصر عملها على أداء بعض الاعمال المنزلية .

وقامت بعض هيئات تنمية المجتمع بدور اعلامي في التوعية لمشاركة المرأة في النشاط الاقتصادي لتطوير الصناعات التقليدية ، وتعلم مهارات جديدة تتفق وظروف المجتمع والحياة الجديدة(٥٠) . والاتجاه الى التعليم لمحو الامية وذلك في كل من المجتمع التقليدي والمستحدث . كما شاركت المرأة الواحية في النشاط السياسي حيث كان للتوعية السياسية دور في ذلك .

وقد كان للمرأة الواحية العائدة من الهجرة دور اعلامي في التوعية للمشاركة في النشاط الاقتصادي عن طريق الاعمال التي كانت تقوم بها في مجال الزراعة ، والعمل في بعض مراكز العمل الجديدة فضلا عن التحاقها بفصول محو الامية والاقبال على التعليم . فقد

---

(٤٩) انتشرت أمراض الغدة الدرقية بالوادي الجديد لخلو المياه من املاح اليود ولعدم توفير الاغذية المعوضة لهذا النقص ، وقد حاول المعهد الصحي نشر الوعي باستخدام الملح الجديد في الطعام . ولكن رفض السكان استخدام الملح الجديد وأصروا على استخدام الملح الذي يستخرج محليا .

(٥٠) التحقت بعض الفتيات بمصنع البلح ومصنع الخزف ومنتجات الالبان كما التحقت بعضهن بمركز التدريب المهني وبعض مؤسسات الخدمات وكان مشروع الاسر المنتجة احد المشروعات المهمة التي شاركت فيه المرأة بالواحة .

اتجه كثير من الفتيات نحو استكمال تعليمهن . كما كان لانثروبولوجي التنمية دور آخر في ذلك[٥١] .

وقد أدى قصور الاعلام في توعية المرأة في القرى المستحدثة وبخاصة قرى الصعايدة الى عدم مساهمة المرأة بدور في تنمية المجتمع على الرغم من الحاجة الشديدة لمضمون اعلامي يتفق ونمط الثقافة السائدة ، ووسيلة اعلامية لنقل رسالة التوعية تكون ملائمة حتى يمكن المشاركة في تغيير الاتجاهات عن طريق الاتصال المباشر للتعجيل بعملية التنمية بالتوجيه نحو التعليم ، والتدريب للمحافظة على نظافة القرية ، والسكن والنظام ، وتنمية الوعي الاستهلاكي وهذا في حد ذاته يخلق ادوارا جديدة للمرأة في المجتمع الى جانب دورها الاساسي . فهناك بعض الأعمال التي يرفض المجتمع قيام المرأة بها في ظروف الحياة الجديدة .

ويتوقف نجاح الاعلام على مراعاة القيم السائدة ، ودور المرأة ومكانتها في المجتمع ، واتاحة الفرصة لها بأساليب تتفق وتلك الظروف[٥٢] .

يشير ذلك الى ان مشروع الوادي الجديد كمشروع للتنمية المجتمعية في مجتمع تقليدي يمر بعملية تنمية . قد اعتمد على وسائل الاعلام الحديثة والتقليدية المباشرة وغير المباشرة على المستوى القومي والمحلي . وكان للاذاعة والتلفزيون والصحف دور مهم على المستوى القومي للتعريف بالمشروع بنيما كان دورها ضعيفا على المستوى المحلي لضعف الارسال الاذاعي وعدم وجود التلفزيون في ذلك الوقت . بينما كان للاتصال الشخصي دور مهم حيث كان قادة الرأي المحليون مصدرا اساسيا للمعلومات في كل من القرى التقليدية والمستحدثة . على عكس الدور الذي قام به المتخصصون في بعض المجالات كمصادر للمعلومات وبخاصة في القرى التقليدية لعدم وجود لغة مشتركة فيما بينهم وعدم مراعاة اطارهم المرجعي . وكان لهذه الوسائل دور في فشل بعض المشروعات ونجاح بعضها الآخر .

يتضح بذلك مدى الارتباط بين الاعلام والتنمية حيث يقوم الاعلام بدور ايجابي في عملية التنمية في غالبية المجتمعات للتعجيل بها وتقديم المساعدات اللازمة لتعبئة الموارد البشرية من اجل التغيير للتنمية ، وتوجيه التوعية للحد من المشكلات والخلافات التي قد تضعف من العلاقات الاجتماعية بين افراد المجتمع وجماعاته فتحول التضامن والتعاون الى صراع ـ ومن ثم تفقد التنمية عاملا مهما من العوامل التي ترتكز عليها وهو المشاركة الايجابية . ويكون دور الاعلام التمهيد لها فالمعلومات والافكار التي تنشرها وسائل الاعلام تعد العامل الاساسي في زيادة المعرفة لدى الجماهير ، وتوسع من معارفهم وتزيد من قدراتهم لتقبل التغيير والمشاركة .

ويشير ذلك الى الدور الذي يقوم به الاعلام في عملية بناء الانسان الى جانب الأسرة والتربية والدين حيث

(٥١) قمت بدور في التوعية لمواصلة الفتيات تعليمهن خارج مجتمع القرية في مجال التعليم الثانوي والجامعة .
كما قمت بدور في توعية المرأة لممارسة حقها الانتخابي حيث تمت الاستجابة بتسجيل عدد كبير من النساء لاسمائهن في سجل الناخبين .
(٥٢) تقول بعض الاخباريات عن النساء العائدات من الهجرة . (احنا خرجنا نزرع ونروي الارض والنخل علشان الراجل يتفرغ للعمل بالاجر).
ويعلق بعض الرجال على خروج المرأة للعمل بقوله « الباب المقفول انكسر » .

يكون دور رجل الاعلام هو دور المعلم في المجتمع ، وعملية الاتصال ترسخ شعور المواطن بالانتماء لمجتمعه وقوميته . واستغلال وسائل الاعلام الحديثة والتقليدية في التوعية لتنمية المجتمع كضرورة من ضرورات نجاحها .

ولما كان الزمن عنصرا اساسيا في عملية التغيير للتنمية لاحداث التأثير في المجتمع المحلي فان رسالة التجديد لابد من تكرارها وتوضيحها ، فكثافة الاعلام وتنوعه يعتبران عنصرين مهمين في نجاح وفشل مشروعات وبرامج التنمية .

***

المراجع العربية :

ـ د . أحمد ابو زيد : « الاتصال » مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، سبتمبر ١٩٨٠ .

ـ السيد احمد حامد : النوبة الجديدة ـ دراسة في الانثروبولجيا الاجتماعية ، الهيئة العامة للكتاب ، الاسكندرية سنة ١٩٧٣ .

ـ سعد لبيب : وسائل الاعلام في تنمية المجتمعات الصحراوية ، مؤتمر التنمية الاجتماعية للبيئات الصحراوية ، وزارة الشؤون الاجتماعية ـ القاهرة ـ مرسى مطروح ـ سنة ١٩٦٦ .

ـ سيد محمد سيد : الاعلام والتنمية دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٧٩ .

ـ طه محمود طه : « وسائل الاتصال الحديث » مجلة عالم الفكر المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني سنة ١٩٨٠ .

ـ السيد حامد وعليه حسين : التكيف الاجتماعي ، بقرى ابيس وزارة الشؤون الاجتماعية القاهرة ، سنة ١٩٧٢ .

ـ عليه حسن حسين : التنمية نظريا وتطبيقيا ، الهيئة العامة للكتاب الاسكندرية ، ١٩٧٧ .

ـ علية حسن حسين : دور المرأة في تنمية المجتمعات الصحراوية ، المجلة الاجتماعية القومية .

ـ نادية سالم : تأثير وسائل الاعلام على المشاركة السياسية ، الحلقة الثانية للبحوث ، والدراسات الاعلامية ، مايو ١٩٨٠ .

ـ محمد ضياء الدين عوض : التلفزيون والتنمية الاجتماعية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

ـ ناهد رمزي : وسائل الاتصال ـ احدى ركائز تنمية المرأة ، سنة ١٩٨١ ، (مقالة غير منشورة) .

ـ ناهد صالح : بحث تقويم وسائل الاعلام في المجتمع الريفي ، البرامج الريفية الاذاعية المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

ـ وليم ل . ديفرز : تيودور بيترسون وآخرون ، وسائل الاعلام والمجتمع الحديث ، ترجمة ابراهيم امام ، دار المعرفة ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥ .

المراجع الأجنبية :

A.H., training workers for Tribal communities, ASFEC occasional papers II, Sirs-El-Layan, Menoufia, 1964.

Cochrane, G. Development Anthropology, Oxford University Press, 1971.

Dube, S.C., "Communicationl innovation, and planned Change in India," in Schramm, W., (eds.) Communication and Change in the developing countries, University of Hawaii, 1967.

Dube, S.C., "A note on communication in Economic development in Schramma, W. (ed.) Communiction and Change in developing Countries, Univ. of Hawaii, 1967.

Lerner, E.A. Schramm, W. — Communication and Change in developing countries, University of Hawaii, 1967.

schramm, W., The Process and Effects of Mass Communication, University of Illinois Pres, Urbana, 1965.

Weiner, M., A note on Communicatinon and Development in India, in Schramm, W. (ed.) Communicatinon and Change in Developing Countries, University of Hawaii, 1967.

***

فوتيوس والقطيعة بين كنيستي روما والقسطنطينية في القرن التاسع الميلادي *

عبدالرحمن عبدالغني

ولما كان مثل هذا الموضوع لا تتوفر مادته من مصادر ومراجع في المكتبة العربية لهذا استدعى الأمر سفري إلى عدة دول أوروبية في صيفي ١٩٨٤ و ١٩٨٥ ، فزرت خلالها مكتبات لندن واكسفورد في بريطانيا ، والمكتبة الأهلية في فرنسا . وقمت بجمع معظم ما كتب عن فوتيوس ودوره في هذه القطيعة باللغات المختلفة وكان على رأسها الأبحاث والكتب التي كتبها الأستاذ فرانسِ دفورنيك dvornik والذي يعتبر أفضل من كتب عن هذه القطيعة . ولما كانت المادة المجموعة بعدة لغات لا أجيد بعضها لهذا اضطررت إلى الاستعانة بعدد من المتخصصين لترجمة بعض النصوص وبخاصة تلك التي كتبت باللاتينية واليونانية والألمانية . وإنني أنتهز هذه الفرصة لأقدم شكري العميق للسيد الدكتور محمد عبدالغني المدرس بقسم الدراسات الأوروبية القديمة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية لقيامه بترجمة بعض النصوص اليونانية واللاتينية ، كما أشكر كذلك الاستاذ نبيل سعودي المدرس بمعهد جوته للغة الألمانية بالاسكندرية لتفضله بترجمة بعض النصوص الألمانية . ولا يفوتني أيضا أن أقدم شكري الجزيل لأستاذي الدكتور سعيد عبدالفتاح عاشور الذي أعطاني من وقته الغالي الكثير ولم يضن علي بملحوظاته القيمة وتوجيهاته السديدة عندما قرأ البحث في صورته الأولى ، كما أشكر الزميل الدكتور وسام عبدالعزيز على قراءته للبحث في ثوبه الأخير .

عند انقسام الامبراطورية الرومانية الكبرى في أواخر القرن الرابع للميلاد إلى قسمين شرقي وغربي ، غدا القسم الشرقي ـ الذي عرف باسم الدولة الرومانية

* في أثناء إعدادي لرسالة الدكتوراة عن دور الأرمن في العلاقات البيزنطية الاسلامية ٦٤١ ـ ١٠٦٤ م . شد انتباهي الخلاف الذي كان قائما بين الكنيسة الأرمينية وكنيسة القسطنطينية . وشعرت برغبة قوية لمعرفة المزيد عن الخلافات الدينية بين كنائس الشرق والغرب الأوروبي . وشجعني على المضي في هذا المجال عقب حصولي على درجة الدكتوراة سنة ١٩٨٣ م الأستاذ الدكتور سعيد عبدالفتاح عاشور وأستاذي الأستاذ الدكتور جوزيف نسيم . ووقع اختياري على موضوع القطيعة الدينية بين كنيستي القسطنطينية وروما في النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي ، والدور الذي لعبه فوتيوس بطريرك كنيسة القسطنطينية في هذا الصدد .

الشرقية أو الامبراطورية البيزنطية أو دولة الروم ـ مسرحا لنشاط ديني كبير ساعد عليه عاملان . أما العامل الأول فهو أن المسيحية كانت ديانة جديدة استأثرت ـ شأنها شأن كل جديد ـ باهتمامات الناس . والعامل الثاني هو أن حضارة هذا الجناح الشرقي من العالم الروماني كانت يونانية الطابع والروح واللغة . والمعروف عن الفكر اليوناني أنه يميل منذ القدم نحو الجدل والنقاش والمنطق والفلسفة ، الأمر الذي جعل أهالي الامبراطورية البيزنطية ـ وبخاصة في العاصمة القسطنطينية ـ يتخذون من مسائل العقيدة المسيحية محورا لنشاط فكري كبير ، أدى بدوره إلى خلافات وجهات النظر ، وإلى ظهور مذاهب وتيارات دينية عديدة ، تركت أثرها واضحا في تطور الكنيسة الشرقية الأرثوذكسية ، بل في تطور الدولة البيزنطية نفسها .

ويعنينا في بحثنا من هذه الخلافات الدينية ما حدث في القرن الثامن من انقسام حول مبدأ عبادة الصور والتماثيل ذات الصفة الدينية ، ـ والتي عرفت باسم الايقونات ـ ، من مؤيدين أو أيقونيين ، ومعارضين أو لا أيقونيين . وقد تزعم الحركة اللا أيقونية ـ المعارضة لعبادة الايقونات ـ الامبراطور ليو الأيسوري (٧١٧ ـ ٧٤١) في أوائل القرن الثامن للميلاد ، وخلفه في هذه السياسة عدد من أفراد أسرته[١] . الذين لقوا تأييدا من بعض رجال الفكر والجيش . هذا في حين تصدى لهذه السياسة اللا أيقونية معظم رجال الدين ـ وبخاصة الرهبان ـ فضلا عن المزارعين والنساء والبسطاء .

وهكذا استنزفت الامبراطورية على مدى قرن ونصف جزءا كبيرا من طاقتها في صراع مرير بين الايقونيين واللا أيقونيين ، حتى تم القضاء ـ في القرن التاسع للميلاد ـ على الحركة اللا أيقونية ، وخرج مبدأ عبادة الصور منتصرا . وممن أسهم في تحقيق هذه النتيجة الامبراطورة ثيودورا التي ما كادت تتولى الوصاية على ابنها الصغير ميخائيل الثالث (٨٤٢ ـ ٨٦٧ م) ، بعد وفاة زوجها الامبراطور ثيوفيل (٨٢٩ ـ ٨٤٢ م) حتى عملت بإخلاص من أجل عودة عبادة الصور والأيقونات[٢] . والمرجح أن ثيودوا واجهت معارضة كبيرة من قبل الحزب المؤيد لتحريم عبادة الصور والأيقونات ، لأنها احتاجت الى عام كامل لعزل البطريرك اللا أيقوني يوحنا النوحي John the Grammarian ، وتعيين بطريرك جديد يؤيد العودة الى عبادة الصور والأيقونات ، ثم دعت لعقد مجمع ديني محدود Synod لهذا الغرض[٣] .

---

(١) تعتبر المؤلفات التالية من افضل ما كتب عن النزاع حول عبادة الصور والايقونات :

k. Schwrzlos, Der Bilderstreit, Ein Kamp der Griechischen Kirche und Ihre Freithiet (Gotha, 1890); G. Ostrogorsky, Studien zur Byzantinischen Bilderstreit (Breslav, 1929), E. Martin, A History of the Inconoclastic Controversy (London, 1930); Inconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine studies University of Bivmingham March 1975, ed. A. Bryer (Birmingham, 1975).

للمزيد انظر : البازالعريني : الدولة البيزنطية ٣٢٣ ـ ١٠٨١م ، دار النهضة العربية (القاهرة ١٩٦٥) ص ١٧٩ ـ ١٨٤ .

(٢) للمزيد عن حياة الامبراطورة ثيودورا ، انظر :

"Vita Sanctae Theodorae Imperatricis (893)", ed. W. Regel, Analecta Byzantino — Russica, 10 (1891), 1-85.

الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٢٩٤ .

(٣) أهم مصدر بيزنطي لهذه الاحداث هو :

Symeon Logothete, Chronographia, ed. I. Bekker in: Theophanes Continuatus (Bonn, 1838), 603-760.

وللمزيد عن هذا المصدر انظر :

R. Jenkins, "Symeon Logothete," Dumbarton Oaks Papers, 19 (1965), 89-99.

وانظر ايضا المصادر التالية :

Theophanes Continuatus, 148 ff;
Genesius, Regna, ed. Lachman. (Bonn, 1834).

الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥ .

في الحادى عشر من شهر مارس سنة ٨٤٣ م أعلن المجمع الديني المنعقد في القسطنطينة العودة النهائية إلى تقليد عبادة الصور . ولا يزال هذا اليوم يوم عيد تحتفل به الكنيسة اليونانية الأرثوذكسية حتى الآن . وعلى الفور أمر البطريرك الجديد مثوديوس Methodios (٨٣٤ - ٨٤٧) بعودة كل الأساقفة المنفين ، ولكنه حرص على عدم تعيين أساقفة لهم آراء متطرفة حتى لا يزيد في قوة ونفوذ الحزب الديني المتشدد وحتى يرفرف السلام على الكنيسة البيزنطية غير أن سياسة الاعتدال تلك لقيت مقاومة شديدة من المتحمسين لعبادة الأيقونات ، ومن رجال كنيسة القسطنطينة التي انشقت على نفسها بسبب القتال مع الحزب المؤيد لتحريم هذه العبادة[٤] .

وبالقضاء على اللا أيقونية في القرن التاسع بدأت بيزنطة عصرا جديدا تميز بالانجازات الثقافية أطلق عليه المؤرخون الحديثون « النهضة الثقافية البيزنطية »[٥] . ويرجع الفضل في ميلاد هذه النهضة الثقافية إلى امبراطورين من أباطرة الأسرة العمورية هما : الامبراطور ثيوفيل ، وابنه الامبراطور ميخائيل الثالث[٦] . وحتى وقت قريب افتقرت صورة هذين الامبراطورين في التاريخ الى الدقة ، حتى قام أخيرا بعض المؤرخين الحديثين بإعادة دراسة وتقييم عصريهما[٧] . وبفضل هذه الدراسات الجديدة أصبح بالامكان رؤية القوة الدافعة والروح والانجازات التي تمت خلال عهدي ثيوفيل وميخائيل الثالث .

وجدير بالذكر ، أن ثيوفيل كان شغوفا بالبناء والتشييد[٨] ، بينما قام ابنه ميخائيل الثالث بمساعدة خاله القيصر برادس Caesar Bardas بوضع برنامج تعليمي بعيد المدى . وتم استدعاء عدد من الأساتذة النوابغ في مختلف العلوم والآداب إلى مدرسة القصر الامبراطوري ، فجاء علماء من أمثال ليو الفيلسوف Leo philosogios ، وثيودور Theodore عالم الرياضيات ، وثيودجيوس Theodegois عالم الفلك ، وكوميتاس Comitas عالم النحو ، وفوتيوس Photios الذي يعتبر من أعظم أساتذة عصره[٩] .

وفي عهد ميخائيل الثالث بدأت بيزنطة تنفيذ مشروع تنصيري ضخم استهدف نشر المسيحية بين السلاف والشعوب الوثنية الأخرى المجاورة . كانت هذه الانجازات الجديدة هي ثمار النهضة الثقافية في القرن

(٤) F. Dvronik, "The Patriarch photius and Iconoclasm," Dumbarton oaks Papers, 7 (1953), 69-97. وخاصة ص٧٤

الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٢٩٦ .

(٥) F. Dvornik, "The Photian Schism: History and Legend (Cambridge, 1948). 2; p. Lemerle, Le-Premier Humanisme Byzantin. Notes et remarques sur ensignement et Culture a Byzance des origines au X^{e} Sicle (Paris, 1971), 109-204.

(٦) Theoph. Cont., 122 ff.

وانظر ايضا

(٧) C. Diehl, "La Legende de l'empereur Theophile," Seminarium Kondakovianum, 4 1(931), 33-37; G. Ostrogorsky, History of the Byzantine State, trans. J. Hussey (New Brunswick, 1957), 183 f., 198-199.
H. Gregoire, "Etudes sur le IX^{e} Siecle," Byzantion, 8 (1933), 515-550;
H. Gregoire, "Michel III et Basil le Macedonien dand l'inscriptions d'Ancyre", Byzantion, 5 (1929), 327-446;
R. Jenkins, "constantine VII.' Portrait of Michel III," Buletin de l'Academie Royale de Belgique, 34 (1948), 71-77.

(٨) C. Diehl, Manuel D'Art Byzantin (Paris, 1925-1926), vol. I 364-369.

(٩) Theoph. Cont., 185; Lemerle, Humanisme Byzantine, 159.

الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣١٧ ، نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية (دمشق ، ١٩٦٥) ، ص ٢٠٥ .

التاسع والتي بلغت القمة بفضل نشاط وإنجازات فوتيوس ، ابن اخي البطريرك السابق طرسيوس Tarasius (٧٨٤ ـ ٨٠٦ م) الذي ترأس في سنة ٧٨٧م جلسات المجمع المسكوني السابع في عهد ايرين Irene (٧٩٧ ـ ٨٠٢ م) والحق أن فوتيوس هذا يستحق منا دراسة خاصة نظرا لأهمية أعماله وإنجازاته التي تركت أثرا خطيرا في تاريخ تلك الحقبة .

تولى فوتيوس منصب بطريرك القسطنطينية ، الأولى في الفترة من (٨٥٦ ـ ٨٦٧ م) والثانية في الفترة من (٨٧٧ ـ ٨٨٦ م) وارتبط اسمه بواحدة من أعنف الخلافات التي عرفتها المسيحية في تاريخها . لقد اعتبرته الكنيسة البيزنطية واحدا من أعظم آبائها ورفعته إلى مرتبة القديسين ، أما كنيسة روما في الغرب فاعتبرته رجلا ماكرا تسبب في القطيعة بين كنيسة القسطنطينية وبينها ، وأصدرت ضده قرار الحرمان ولقد كان فوتيوس أبرز مفكر وأقدر دبلوماسي وأشهر سياسي تولى منصب البطريركية في القسطنطينية[١٠] . على أية حال ، لقد ارتبط اسمه لعدة قرون بالخلاف الديني بين روما وبيزنطة . وكتب عن فوتيوس عدد كبير من مؤرخي الكنيسة في العصور الوسطى ولكنهم كتبوا ضده ، وحرصوا على تشويه صورته عمدا .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر قام الكاردينال هيرجن روثر Hergenrother بكتابة أول مؤلف شامل عن فوتيوس عبر فيه عن آرائه بموضوعية وتحليل صحيح ، ولكن صورة فوتيوس في هذا الكتاب هي صورة مغتصب كرسي بطريرك القسطنطينية ، رجل تواق للسلطة حريص عليها[١١] . وأخيرا وبفضل جهود المؤرخين الحديثين من أمثال دفرنيك Dvornik وجرومل Grummal ظهر فوتيوس الآن في صورة جديدة .

عاش فوتيوس في عصر مضطرم بالأحداث ، فحاول تدعيم الأرثوذكسية (مذهب كنيسة القسطنطينية) وتأكيد مكانة الكنيسة البيزنطية . ولولا وجود شخصية قوية موهوبة في الكنيسة الغربية متمثلة في شخصية البابا نيقولا الأول Nicholas I (٨٥٨ ـ ٨٦٧ م) ، لسارت الأمور كما أراد فوتيوس[١٢] . ولكن شاءت الأقدار أن تتعاصر هاتان الشخصيتان وأن تتعارضا وتتنازعا . ومع ذلك فإن هناك شيئا واحدا يتفق عليه كل أنصار فوتيوس وأعدائه ، ألا وهو دوره وتأثيره في الحياة الثقافية التي ازدهرت في الدولة البيزنطية في القرن التاسع الميلادي .

لا نعرف التاريخ الدقيق لميلاد فوتيوس ويضعه المؤرخون بين عامي سنة ٨١٠ و ٨٢٠[١٣] . ويمكن القول أن مولده حدث بالتأكيد قبل سنة ٨١٥ م ، وهي السنة التي توفى فيها البطريرك نقفور Nicephorus (٨٠٦ ـ ٨١٥ م) الذي يقول فوتيوس أنه عاصره[١٤] . وكان فوتيوس ينتمي لأحدى أسر الطبقة

---

(١٠) نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية ص ٢٠٥ .

(١١) J. Hergenrother, Photios Patriarch von Konstantinopel: Sein Leben, Schriften und das griechische Schisma (Regensburg, 1867-1869), 3 vols.

(١٢) للمزيد عن الخلاف بين فوتيوس والبابا نيقولا الاول انظر مقالة وسام عبد العزيز السلاف في شبه جزيرة البلقان وجهود الامبراطورية البيزنطية لاسترداد سيادتها ٥٩١ ـ ١٠١٨م ،، مستخرج من المجلة التاريخية المصرية (القاهرة ١٩٨٤) ـ الصفحات ١٤١ ـ ٢٠١ ، ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(١٣) عن تحديد تاريخ مولد فوتيوس ، انظر :

Hergenrother, Photios, Vol. I, 316; E. Marin, Les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville Jusqu'a la Mort de Photios: 330-898 A.D. (Paris, 1897), 262; Dvornik, "The Patriarch Photius in the Light of Recent Research," Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress (Munchen, 1958), III,2, p. 1.

(١٤) Sancti Patris Nostri Photii Patriarchae Constantinopoleos Orationes et Homiliae, ed., St. D'Aristarchus (Constantinopoli, 1900), 256.

العليا في المجتمع ، فوالده سرجيوس Sergius كان أحد موظفي القصر الامبراطوري برتبة سباثاريوس Spatharios ، وهي رتبة مميزة كبيرة(١٥) ، وكانت أمه ايرين Irene ترتبط بصلة قرابة للأسرة العمورية الحاكمة(١٦) ، وكان لفوتيوس أربعة أخوة هم : سرجيوس Sergius ، وقسطنطين Constantine اللذان أصبحا - أيضا - موظفين في القصر . فضلا عن ثيودور Theodore ، وطرسيوس Tarasios ونستمد كثيرا من معلوماتنا عنهم من الرسائل التي كتبها فوتيوس إليهم(١٧) . ومن إحدى هذه الرسائل يتضح أن والدي فوتيوس لقيا حتفيهما في ابريل سنة ٨١٥ م خلال إحدى موجات الاضطهاد التي اتبقها الحكومة البيزنطية في عهد الامبراطور ليو الخامس الأرميني Leo V (٨١٣ - ٨١٢ م) ضد أنصار عبادة الصور والأيقونات(١٨) .

اشتهر فوتيوس منذ فترة مبكرة من عمره بالحكمة وسعة الاطلاع وجمع الكتب كما أنه تلقى العلم على أيدي عدد من الأساتذة النابهين ، ولكن للأسف لم تصل إلينا أسماؤهم ، ولكننا نعلم أنه درس النحو ، والرياضيات ، والفلسفة ، والطب ، والقانون واللاهوت . لذا كان منزله بمثابة الصالون الفكري الذائع الصيت في القسطنطينية(١٩) .

وفي سن صغيرة بالتأكيد حوالي سنة ٨٢٥ بدأ فوتيوس الخطوات الأولى في تأليف معجم اللغة اليونانية الضخم Lexicon ، والذي استغرق العمل فيه عدة سنوات . وفي العام التالي وبالتحديد في سنة ٨٢٦ م بدأ فوتيوس العمل بالتدريس ولكن يبدو أن صغر سنه عرضه لتهكم خصومه عليه وسخريتهم منه(٢٠) . وفي السنوات الممتدة من سنة ٨٢٦ م وحتى سنة ٨٢٩ م قام فوتيوس بالقاء عدد من المحاضرات العامة ، وهي دراسات قام بعد ذلك بتجميعها في مجلد واحد تحت

---

(١٥) لقب سباثاريوس لقب يمنح لكبار موظفي الحكومة والقصر ، انظر :

Ostrogorsky, State, 221;
J.B. Bury, The Imperail Administrative System in the Ninth century (New York, 1911;, 21.

(١٦) J.B. Bury, "The Relationship of Photios to the Empress Theodora," English Historical Review, 6 (1890), 255-258.

الباز العريني : الدولة البيزنطية ص٣١٨ هـ ٢ .

(١٧) وصلتنا الرسائل التي كتبها فوتيوس الى اخوته . فقد كتب الى اخيه سرجيوس sergios الرسائل رقم ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١ والى اخيه طرسيوس Tarasius الرسائل رقم ١٢، ١٣، ١٤ .

وكتب الى اخيه قسطنطين Constantine رسالتين : رقم ١٥، ١٦، والى ثيودور Theodore الرسالة رقم ١٧ ، انظر :

Photios Patriarchos Constantinoplitanos Epistolai, ed. J. Baletta, Reprint (New York, 1978), 249-275.

(١٨) انظر رسالة فوتيوس الى اخيه طرسيوس (الرسالة رقم ١٤) في :

Photios, Epistolai, 265.

(١٩) Vita Ignatii Patriarchae, ed. Migne in: Patrologia Cursus Completus, Series Graeca, vol. 105, Cols. 487-574.

انظر ايضا :

F. Dvornik, "Patriarch Photius, Scholar and Statesman", Classical Folia, 13 (1959), 4-18.

اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٧٠) ص٧ ، إسد رستم : الروم ، ط ١ جزءان (بيروت ١٩٥٦) ص ٣٣٠

(٢٠) D. White, Paramythitikai Epistolai of photios Patriarch of Constantinople (Ph.D. Dissertation M.S. Trinity University, 1960),8.

والمعروف ان المعجم Lexicon الذي وضعه فوتيوس يضم كل الكلمات اليونانية الاتيكية القديمة التي لم تعد مستعملة في ذلك الوقت بغرض المحافظة عليها من الضياع . كذلك عُني فوتيوس في هذا المعجم بتجميع مادة اثرية ضخمة واورد ذكر المؤرخين القدامى وكتاب النحو واصحاب المعاجم الذين ضاعت مؤلفاتهم ، انظر :

Dvornik, Scholar and Statesman, 3-4.

عنـوان Amphilochia[٢١] . وفي سنة ٨٣٠ م انتهى فوتيوس من معجم اللغة اليونانية الذي سبقت الاشارة اليه ، وأهداه الى أحد تلاميذه . واستمر فـوتيوس في القاء المحاضـرات العامـة من سنة ٨٣٠ م وحتى سنـة ٨٣٢ م . وقد وصلت إلينا بعض هذه المحاضرات التي تناولت فكر أفلاطون وأرسطو[٢٢] . وهكذا أخـذت شهرة فوتيـوس العلمية والأدبيـة تنتشر ، وأقبـل عليه طلاب العلم وكثر التفافهم حوله[٢٣] ، وكان من بينهم عدد من أبناء أرقى العائلات البيزنطية ، وكبار موظفي الدولة[٢٤] .

ولقـد دفعت شهرة فـوتيوس الـواسعة الامبـراطور ثيـوفيـل[٢٥] ، إلى تعيينـه مستشـارا بـالقصـر الامبراطوري ، جنبـا إلى جنب مع بـرادس Barads وثيوكتيستوس Theoctistos[٢٦] . وقد ظل فـوتيوس بالقرب من الامبراطورة ثيودورا ، بعد وفاة الامبراطور ثيوفيل في ٢٠ يناير سنة ٨٤٢ م . والمرجح أنه هو الذي نصحها بالعودة إلى عبادة الصور والأيقونات ، وهو ما فعلته بالفعل في مارس سنة ٨٤٣ م . كذلك نصحها فوتيوس بالسماح للعديد من الأساقفة الأيقونيين المنفين بالعودة[٢٧] .

وخلال فترة وصاية الامبراطورة ثيـودورا على ابنها ميخائيل الثالث ارتفع شأن ثيوكتيستوس Theoctistos وأصبـح الـوزيـر الأول المهيمـن عـلى الحكـومـة البيزنطية[٢٨] . ولقد قام هذا الرجل بدور بارز في رعاية التعليم والثقافة ، فأعاد تنظيم جامعة القسطنـطينية ، وعين ليو الفيلسوف رئيسا لها ، كما عين فوتيوس أستاذا لكـرسي الفلسفة بهـا[٢٩] . واستمر فـوتيوس يشغـل وظيفته الجامعية حتى سنة ٨٥٠ ففي هذا العام وبسبب الخدمات الجليلة التي قدمها فوتيوس أصدر ثيوكتيستوس قرارا بتعينه في وظيفـة السكرتـير الأمبراطـوري الأول Protosecretos وهـو منصب يعـادل رئيس ديـوان الانشـاء في القصر الامبـراطـوري[٣١] . ويـرى البـاز العريني أن فوتيوس عين كبيرا لكتاب السـر . وخلف فـوتيوس في شغـل كـرسي الفلسفـة تلميـذه السـابق

(٢١) Photii Patriarchae Constantinopoleos Amphilochia, ed. S. Oikonomou (Athens, 1858).
وانظر ايضا :
White, Epistolai of Photios, 8, 42.

(٢٢) White, Epistolai of Photios, 9.

(٢٣) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣١٨ هـ ٢

(٢٤) White, Epistolai of Photios, 9.

(٢٥) للمزيد عن الامبراطور ثيوفيل انظر :
وديع فتحي عبدالله : العلاقات السياسية بين الدولة البيزنطية والخلافة العباسية في عهد الامبراطور ثيوفيلوس (٨٢٩ ـ ٨٤٢م/ ٢١٤ ـ ٢٢٨هـ) رسالة ماجستير (الاسكندرية ١٩٨٧) ص ١٠٢ ـ ١٤٢

(٢٦) A. Jager, Histoire de Photius et du Schism des Grecs (Paris, 1854), 10.

(٢٧) White, Epistolai of Photios, 9-10.

(٢٨) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٢٩٥

(٢٩) نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية ص ٣٠٥

(٣٠) Dvornik, Recent Research, 5.

(٣١) White, Epistolai of Photios, 10; Dvornik, Recent Research, 5.
الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣١٨ هـ ٢

قسطنطين الفيلسوف Constantine the philosopher[٣٢] . وفي ذلك الوقت زادت روابط القرابة بين أسرة فوتيوس والأسرة الامبراطورية بزواج سرجيوس شقيق فوتيوس من ايرين الأخت الصغرى للامبراطورة ثيودورا[٣٣] . ولعل هذا الحدث يوضح المكانة التي احتلتها أسرة فوتيوس في المجتمع البيزنطي .

وخلال عمل فوتيوس بالجامعة كتب عددا من الرسائل الأدبية التي وصلنا عدد كبير منها وهي رسائل تناولت موضوعات أدبية وعلمية وبعد أن ترك الجامعة إلى منصبه الحكومي الجديد استمر فوتيوس على اتصال بطلابه السابقين يستقبلهم بين وقت وآخر في مكتبه حيث تدور المناقشات الأدبية . ويتضح هذا من رسالة فوتيوس الثانية إلى البابا نيقولا الأول عندما وصف له فيها نشاطه العلمي قبل تعيينه بطريركا . والواقع أن هذه الفترة على جانب كبير من الأهمية ، لأنها تبين النجاح الكبير الذي حققه فوتيوس خلال قيامه بالتدريس في الجامعة[٣٤] . واذا أردنا تقييم عمق ثقافة فوتيوس ، والمدى الذي بلغه علمه ، خلال ذلك الدور من حياته . فيكفي أن نقرأ مؤلفه Myriobiblos والذي يعرف أيضا باسم المكتبة Bibliotheca ومؤلفه الآخر Amphilochia[٣٥] . بالنسبة للمؤلف الأول Myriobiblos فيجب أن نرفض الرأي القائل أن فوتيوس كتبه في بضعة أسابيع قبل أن يبدأ مهمته الدبلوماسية التي قام بها الى الخلافة العباسية للتفاوض بشأن الأسرى في سنة ٨٥٥ م ويرى الباز العريني أن سفارة فوتيوس تلك قد لا تكون الى بغداد بل الى بعض الأمراء المسلمين في الشرق ، وأنه ارتبط مع كثيرا من الأمراء المسلمين بأواصر الصداقة في أثناء رحلته تلك[٣٦] . كذلك نستبعد الرأي القائل بأن فوتيوس وأصحابه قاموا بالرجوع الى الكتب التي ذكرها في كتابه السابق الذكر خلال رحلتهم عبر آسيا الصغرى تجاه الحدود الاسلامية[٣٧] . ذلك لأن مؤلف Nyriobiblos عبارة عن خلاصة قراءات فوتيوس ودراساته الخاصة في مرحلة شبابه حتى سنة ٨٥٥ م . والأرجح أن فوتيوس قام بقراءة الكتب التي وصفها في مؤلفه . وسجل عنها ملحوظاته واقتباساته العديدة ، ثم أعاد ترتيب هذه الملحوظات والاقتباسات ومراجعتها ، وأضاف إليها الجديد ، ثم ضمن هذه وتلك مصنفة الضخم الذي أنجزه في بضعة أسابيع خلال الرحلة إلى بغداد . ويتضح من هذا كله أن ذلك المؤلف استغرق وقتا طويلا قبل ذلك .

(٣٢) F. Dvornik, Les Legendes de Constantin et de Method vues de Byzance (Prague, 1933), 353; Dvornik, Recent Research, 5; F. Dvornik, "la Carriere Universitaire de Constantin le Philosophe", Byzantinoslavica, 3 (1931), 59-67.

(٣٣) Theoph. Cont., 175.

(٣٤) انظر نص رسالة فوتيوس هذه في :

Photii Patriarchae Constantinopolitani Epistolarum Libri Tres, ed Migne, Patrologiae Curus Completus, Series Graeca, vol. 102, cols, 585-990.

وانظر ايضا :

Dvornik, Recent Research, 5.

(٣٥) انظر التعليق على هذين المؤلفين في :

Hergenrother, Photios, vol. III, 13-70.

(٣٦) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣١٨ هـ ٢

(٣٧) عبر عن هذا الرأي القديم المؤرخ الالماني اورث Orth في :

E. Orth, Photiana (Leipzig, 1920), vol. I, 4 ff; E. Orth, Die Stilkritik des Photios (Leipzig, 1929), 132 ff.

أما مؤلفه الثاني Amphilochia فعلى الرغم من أن فوتيوس كتبه في فترة نفيه الأولى ، إلا أن هذا الكتاب الذي ضم ثلاثمائة فصل أجاب فيها على أسئلة مختلفة ، يعكس نشاطه الدراسي ومحصلة أبحاثه التي قام بوضع أغلبها قبل أن يصبح بطريركا(٣٨) .

حقيقة أن فوتيوس استمر يعلم في مجال البحث العلمي خلال الفترة الأولى من شغله منصب بطريرك ، ثم في منفاه بعد ذلك ، ولكن خلاصة هذا الكتاب تمثل نتاج دراساته قبل شغله هذا المنصب . ان هذين المؤلفين يبينان عمق ثقافة فوتيوس واهتمامه الكبير بالبحث العلمي كما أنهما يعكسان شخصيه وفكره ، فضلا عن أنهما يوضحان ما تدين به الثقافة البيزنطية له ولتلاميذه من بعده .

ويمكن القول أن مؤلف Myriobiblos أو Bibliotheca يعتبر من أهم المؤلفات الأدبية في الدولة البيزنطية طوال العصر الوسيط ، اذ أنه عمل فريد يمكن اعتباره موسوعة في الأدب ، حرص فيه فوتيوس على تسجيل كل المؤلفات والكتب التي كتبها الكتاب اليونانيون القدماء والمسيحيون بعد ذلك حتى أيامه . ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب الذي يحدد بلا شك ميلاد جديد للدراسات الكلاسيكية في بيزنطة في القرن التاسع الميلادي يرجع الفضل فيه الى فوتيوس . وبعبارة أخرى فإننا ندين لفوتيوس لأنه حفظ لنا العديد من الكنوز الأدبية الكلاسيكية في كتابه الشهير هذا . ولا شك في أن هدف فوتيوس من حفظ هذا التراث الكلاسيكي الذي سجله هو العمل على الاستفادة منه لفهم الفكر المسيحي . فرغم اهتمام فوتيوس وحماسه المنقطع النظير للدراسات القديمة فكرا ولغة ، الا أنه كان مسيحيا مخلصا حيث تضمن مؤلفه Bibliotheca عددا من الكتابات المسيحية التي ناقشها بفكر العالم وقلب المؤمن .

وبينما كان فوتيوس يضع اللمسات الأخيرة على مؤلفه الشهير Bibliotheca ، لم يدرك أن أسعد أيام حياته توشك أن تنتهي فجأة . فخلال غيابه عن العاصمة البيزنطية وقعت أحداث مهمة سرعان ما غيرت مجرى حياته بالكامل . ذلك أن فوتيوس كان قد رحل عن العاصمة كما أشرنا في مهمة دبلوماسية إلى الخلافة العباسية بخصوص تبادل الأسرى ، وهي مهمة أرسلته فيها الامبراطورة ثيودورا أو وزيرها ثيوكتيستوس سنة ٨٥٥ م(٣٩) . وتم تبادل الأسرى بالفعل في فبراير

---

(٣٨) K. Ziegler, "photios", in: Paylys Realencyclopadie der Classischen Altertumswissenschaft (Stuttgart, 1950), vol. 20, Col. 667-737 (p. 729 وخاصة)

(٣٩) F. Dolger, Regesten der Kaiserurkunden des Ostromischen Reiches 565-1453 A.D., vol. I.54; A. Vasiliev, Byzance et les Arabes, I: la dynastie d'Amorium (820-867 A.D.), 225 ff., and 276-277.

بالنسبة لكتاب Bibliotheca فقد قام الاستاذ لاميرل Lemerle بتحليله تفصيلا ، انظر :

Lemerle, Humanisme Byzantin, 189 ff.

ويعترف فوتيوس في كتابه هذا انه قام بكتابته بناء على طلب اخيه طرسيوس Tarasius قبل مغادرته القسطنطينية في مهمة دبلوماسية الى الخليفة العباسي المتوكل للتفاوض حول تبادل الاسرى بين الجانبين البيزنطي والاسلامي . وعلى هذا فان تاريخ تأليف هذا الكتاب يرتبط بتاريخ وقوع هذه السفارة البيزنطية الى بغداد . ولقد اختلف المؤرخون حول تحديد السنة التي ارسلت فيها الحكومة البيزنطية هذه السفارة فقد حدد البعض سنة ٨٣٨م لوقوعها بينما يرى البعض الاخر انها حدثت في سنة ٨٥٥م . ويرى الباحث انه من غير المعقول ان يتمكن فوتيوس من قراءة مثل هذا العدد الضخم من الكتب الواردة والمقتبسة في مؤلفه الشهير المكتبة Bibliotheca (حتى لو وافقنا على انه ولد في سنة ٨١٠م كما يرى البعض)، وان ينتهي من هذا المؤلف سنة ٨٣٨م . كذلك من المرجح ان هذه السفارة الى الخلافة العباسية وقعت في سنة ٨٥٥م لاننا نعلم ان هناك تبادلا للاسرى قد تم بالفعل في سنة ٨٥٦ بالنسبة للمؤرخين الذين يفضلون تاريخ ٨٣٨م انظر :

Lemerle, Humanisme Byzantin, 190;
H. Ahrweiler, "Sur la Carriere de Photius avant Son Patriarcate", Byzantinische zeitschrift, 58 (1965), 348-363.

بالنسبة للمؤرخين الذين يفضلون تاريخ سنة ٨٥٥م انظر الملحق الأول في :

F. Dvornik, Byzantine Mission among the slavs (New Brunswick, N.J., 1970), 285-296.

سنة ٨٥٦ م[٤٠] . وفي تلك الأثناء حدث انقلاب مهم بالقصر الامبراطوري أطاح بثيوكتيستوس الوزير الأول للامبارطورة ثيودورا ، وكان لهذا الانقلاب نتائج خطيرة لم تقتصر على مقتل ثيوكتيستوس بل تضمنت أيضا نهاية وصاية ثيودورا على ابنها ميخائيل الثالث ، ونفيها خارج القصر وكان على رأس هذا الانقلاب برداس شقيق ثيودورا ، وخال ميخائيل الثالث ، الذي أغضبه اعتماد أخته في فترة الوصاية على خصي بدلا من الاعتماد عليه هو ، فاتخذ جانب ميخائيل وخطط لهذا الانقلاب[٤١] .

والمعروف أن ثيودورا منذ أن أعادت عبادة الصور والأيقونات حظيت بتأييد الحزب الديني المتشدد الذي برز وتطور خلال فترة النزاع حول عبادة الصور والأيقونات والذي تزعمه رهبان دير ستوديو Studion ويبدو أن ثيودورا كانت تتعاطف مع فكر هذا الحزب المتشدد لأنها اتخذت بعض الاجراءات ضد اتباع اللا أيقونيين . واذا كان هذا موقف ثيودورا ، فإن وزيرها ثيوكتيستوس حاول من البداية أن يحافظ على التوازن بين المتشددين والمعتدلين . وبالطبع وجد الحزب المعتدل في برداس شقيق ثيودورا الرجل الذي تركزت ضده كراهية أنصار الامبراطورة .

وجدير بالذكر ، لو أن هذا الصراع على السلطة قد انحصر في أعضاء الأسرة الحاكمة ، لكان الضرر محدود الدائرة داخل القصر الامبراطوري ، ولكن كان يحدث في التاريخ البيزنطي غالبا أن الصراع على السلطة السياسة كان يمتد في أغلب الأحوال إلى دائرة رجال الدين . فبطريرك القسطنطينية كان له غالبا دور كبير في توجيه مجريات الأحداث ، فمثلا لو كان على رأس البطريركية آنذاك شخصية عظيمة من شاكلة البطريرك طرسيوس Tarasius ، أو نقفور Nicephorus ، أو مثوديوس Methodius ، فلربما أمكن احتواء الموقف وامتصاص الأزمة . ولكن الكنيسة البيزنطية كان يرأسها في ذلك الوقت شخص من نوعية أخرى هو البطريرك أجناتيوس Ignatius . الذي كان يتصف بصفات القديسيين في تزمته وتشدده في كل مايمس العقيدة[٤٢] . وكانت ثيودورا قد عينته في هذا المنصب دون دعوة مجلس رجل الدين لانتخابه[٤٣] ، على أمل أن يتمكن من تحقيق توازن قوي بين المعتدلين والمتشددين في الكنيسة البيزنطية . ولكن اجناتيوس لم يكن بالرجل المرن الذي يصلح لهذه المهمة الصعبة[٤٤] . لقد كان مخلصا لثيودورا ، وكان من السهل على الحزب المتشدد استغلاله لصالحهم ، وذلك بالتآمر ضد برادس الرجل القوي الذي أمسك عندئذ بزمام الأمور في الحكومة البيزنطية ، والذي كان أخطر أعدائهم .

على أية حال ، فإن اجناتيوس صدّق الشائعات التي أطلقها ورددها المتشددون والتي اتهمت برداس بارتكابه

وفي هذا الملحق يتناول الاستاذ دفورنين سفارات قسطنطين وفوتيوس الى العرب في القرن التاسع . وانظر ايضا :

F. Dvornik, "Photius' Career in Teaching and Diplomacy", Byzantin-oslavica, 34,2 (973), 216-217.

(٤٠) Dvornik, Recent Research, 10.

(٤١) يبدو ان برداس Bardas كان سيكتفي بعزل ونفي ثيوكتيستوس theotistus ولكن الحاشية المحيطة بالامبراطور ميخائيل الثالث اشارت على الامبراطور بقتله ، انظر :

J.B. Bury, A History of the Eastern Roman empire from the fall of Irene to the Accession of Basil I (802-867) (London, 1912), 157 ff.; Dvornik, Photian Schism, 36 ff.

(٤٢) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٢٩٦

(٤٣) Dvornik, Photian Schism, 17 ff.

(٤٤) نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية ص ٣٠٥

خطيئة الزنا ، فأصدر قرارا ضده بالحرمان(٤٥) . ولكن القيصر برداس لم يتخذ ضده أي اجراء تأديبي رغم التأثير المعنوي لقرار البطريرك .

وكان أن اتخذ برداس خطوةمهمة ليضع حدا لطموح الحزب الديني المتشدد الذي كان يأمل في عودة ثيودورا إلى الحكم وهي التي كانت لا تزال مقيمة في القصر الامبراطوري فقرر الاشتراك مع الامبراطور ميخائيل Michael في ارسالها مع بناتها إلى أحد الأديرة(٤٦) . وحين طلب القيصر برداس من البطريرك اجناتيوس أن يقرأ أجزاءه هذا رفض البطريرك بشدة ، مما دفع بالادارة الامبراطورية الي اتخاذ إجراء حاسم ضد البطريرك ، لاستئصال مختلف أنواع المؤامرات التي كانت تحاك ضد برداس وميخائيل الثالث . وبالفعل وجهت الحكومة البيزنطية تهمة الخيانة العظمى ضد البطريرك في الثالث والعشرين من نوفمبر سنة ٨٥٨ م تم نفيه إلى احدى الجزر(٤٧) .

وقد تمت هذه الخطوة بعد أن سمحت الادارة البيزنطية الجديدة بقيادة القيصر برداس للبطريرك اجناتيوس بالبقاء في منصبه طوال عامين كاملين حتى اضطرت إلى عزله ونفيه أخيرا ، مما يؤكد حرص برداس والحكومة البيزنطية التي يرأسها في أول الأمر على تجنب الموقف والاساءة إلى البطريرك . ولو كان اجناتيوس أكثر مرونة لترك في منصبه رغم ميله الواضح للحزب المتشدد . واذا أخذنا في الاعتبار المؤامرات والدسائس الكراهية المتبادلة بين برداس وأجناتيوس ، فلنا أن نؤيد رواية نقتاس Nicetas كاتب سيرة اجناتيوس الذي يروى أن عددا كبيرا من رجال الدين وكبار رجال الدولة أصروا على ضرورة استقالة البطريرك اجناتيوس بسبب تعقد الموقف(٤٨) .

وفي ضوء الدراسات الجديدة ، لا يراودنا الآن أي شك في أن اجناتيوس استقال من منصبه بالفعل قبل نفيه . وأن استقالته كانت باختياره . وان كانت الظروف قد فرضتها عليه ، وعلى هذا فالوضع القانوني لاعتزال اجناتيوس منصبه صحيح(٤٩) ، مما جعل الطريق ممهدا لاختيار بطريرك جديد(٥٠) .

ومع ذلك فإن الموقف ظل حرجا بسبب ازدياد حدة

---

(٤٥) Bury, Eastern Roman Empire, 188;
Dvornik, Legendes, 139 ff;
Dvornik, Photian Schism 37 ff.

انظر للمزيد اسحق عبيد : روما وبيزنطة ص ٧

(٤٦) اسد رستم : الروم ، ط ١ ، ص ٣٢٩

(٤٧) Bury, Eastern Roman Empire, 189 and 469-471.

ويلاحظ ان المؤرخ الفرنسي جرمل Grumel حدد شهر اغسطس تاريخا لنفي البطريرك ولكن الباحث يعتقد ان التاريخ الأول (شهر نوفمبر) هو الأرجح ، انظر :

V. Grumel, Les Regestes des Actes du Patriarcat de Constantinople, I: Les des Patriarches (Paris, 1927), 68.

أنظر أسد رستم ط ١ ص ٣٢٩ ، اسحق عبيد : روما وبيزنطة ص ٧ .

(٤٨) Vita Ignatii, Col. 505.

وانظر ايضا :

Dvornik, Photian Schism, 39 ff.

(٤٩) F. Dvornik, "le Premier Schism de Photius," Actes IV Congres International d'Etudes Byzantines (Sofia, 1935), 319 ff.;
Dvornil, Photian Schism, 39-50;
V. Grumel, "la genese du Schisme Photien", Atti de V Congresso Internaz. di studi bizantini (Rome, 1939), 177-179.

(٥٠) Dvornik, Recent Research, 12.

أسد رستم ط ١ ص ٣٢٩ ، نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية ص ٢٠٥ .

الخلاف بين الحزبين المتشدد والمعتدل داخل الكنيسة . ولـذا أخذت الحكـومة تبحث عن شخص من خـارج الدائرة الدينية المنقسمة على نفسها ، رجل لا ينتمي لأي الحزبين ويمكن أن يكون مقبولا لكلا الحزبين مع البقاء عـلى ولائه للحكـومة . ويـدا أن فوتيـوس هو أصلح الرجال وأكفؤهم لهـذه المهمة . وحتى تتجنب الادارة الامبراطورية أي تعقيد للموقف مستقبلا ، وافق برداس على عقد المجمع الديني الـذي من حقه اختيـار ثلاثـة مرشحين يختار الامبراطور من بينهم الشخص المناسب لهذا المنصب .

والمرجح أن أنصار الحزب المعتدل قد اختاروا في ذلك المجمـع جريجوري اسبستاس Gregory Asbestas أسقف سيراكيوز Syracuse بصقلية لتولي المنصب . ومن الطبيعي أن الحزب المتشدد اختار هو الآخر مرشحه الذي لا نعرف اسمه ثم جاء اختيار فوتيوس في النهاية كحـل وسط بـين الاتجـاهـين المتعـارضـين وبـين الحكومة[٥١] .

ولكن السؤال الذي يلح في الاجابة عليه هنا ، لماذا قبل الأساقفة تعيين فوتيوس خلفا لأجناتيوس ؟ حقيقة أن فوتيوس بدا شخصية مقبولة لكـلا الطرفين ، لأنه بوصفه عالما مثقفا كان متعاطفا بالطبع مع المعتدلين ، ولكن يجب ألا ننسى أنه حتى ذلك الوقت كان يـدين لثيوكتيستوس Theoctistus ولثيـودورا بكل المنـاصب التي شغلها من استاذ في الجامعة الى منصب السكرتير الامبراطوري الأول ، ثم عضـوا في مجلس السنـاتـو . كذلك كانت آخر مهمة رسمية يقوم بها فوتيوس مبعوثا الى الخلافة العباسية ، قد عهد اليـه بها ثيـوكتيستوس وثيودورا . يضاف الى ذلك أواصر القربى التي ربطت أسرته بالأسرة الحاكمة البيزنطية والتي توثقت بـزواج أخيه من أخت الامبراطورة ثيودورا ، التي كانت بدورها متعاطفة مع الحزب المتشدد ؛ فاذا تذكرنا أيضا أنـه لم يكن لفـوتيـوس أي دور في الانقـلاب الـذي أطـاح بثيودوراوثيوكتيستوس ، لأن الانقلاب حدث أثناء غيابه عن العاصمة في مهمته الدبلومـاسية الى دار الاسـلام أدركنا أنه كان ينبغي أن يكون آخر المرشحين لمنصب البطريركية في القسطنطينية . ولكن يبـدو أن فوتيـوس أبـدى كفاءة ومقـدرة غير عـاديـة أثنـاء شغله منصب السكـرتير الامبـراطوري الأول وهي الحقيقـة أكـدهـا نقتـاس Nicetas كاتب سيـرة البطريـرك اجنـاتيـوس [٥٢] . كذلك كان فوتيوس بالتـأكيد من أنصـار عبادة الصـور والأيقونـات ومتفهما لـلأسباب التي تـدعو الى التمسك بها وهو الأمر الذي يتضح من دراسـة مؤلفه Bibliotheca .

وثمة سؤال آخر يستجد هنا ، وهو ماذا كان موقف فـوتيـوس من قـرار دعـوتنه لشغـل منصب بـطريـرك القسطنطينية ؟ يرى البعض أن فوتيوس كان تواقا لشغل هـذا المنصب ، بل انـه سعى للحصول عليـه [٥٣] . ولكن بمقارنة كـل الحقائق المتـاحة لنـا وبخاصـة تلك الظروف التي تنحى فيها اجناتيوس عن منصبه فاننا نتردد في قبول هذا الرأي . لقد لاحظنا أن الادارة البيزنطية الجـديدة وعـلى رأسها الأمبـراطور ميخـائيـل الثـالث والقيصـر بـرداس لم يكن في نيتهما في البـدايـة عـزل أجناتيوس من منصبـه ، بدليـل أنه تـرك يشغل هـذا المنصب لمدة عامين على الرغم من التعقيدات التي نتجت

(٥١) Dvornik, Recent Research, 12.
أسد رستم ط١ ص ٣٢٩ .

(٥٢) Vita Ignatii, Col. 509.

(٥٣) Ziegler, Photios, Col. 678.

عن موقفه المعادي للادارة الجديدة [٥٤] . يضاف الى هذا أن فوتيوس لم يفكر قط في احتمالية شغله لهذا المنصب ، وحتى لو حدث هذا ، فالمرجح أنه لم يكن يتصور أن يحدث هذا بالسرعة التي حدث فيها وفي ظل تلك الظروف لقد كان كل مايشغل اهتمامه سنة ٨٥٥م حينها كان يكتب مؤلفه الشهير Bibliotheca ، هو أن يستمر في نشاطه العلمي بعد أن يعود من مهمته الدبلوماسية .

وجدير بالذكر أن فوتيوس اعترف في رسالته التي أرسلها الى البابا نيقولا الأول (٨٥٨ ـ ٨٦٧) بمناسبة اعتلائه منصب البابوية في روما ، أنه في صباه المبكر كانت تحدوه الرغبة في أن يصبح راهبا ، الا أن قبوله المناصب الحكومية بعد ذلك وجهت اهتماماته وجهة أخرى ، ولكن فكرة اعتلائه عرش بطريركية القسطنطينية لم تراوده قط [٥٥] . ولاشك في أن فوتيوس كان صادقا في قوله هذا وتعتبر رسالة فوتيوس الى البابا من روائع الرسائل الدبلوماسية [٥٦] .

على أية حال ، يجب أن نؤكد أن العادة لم تجز في بيزنطة على تعيين رجل من خارج دائرة رجال الدين في منصب بطريرك القسطنطينية . حقيقة أن هذا الأمر قد حدث من قبل ، ولكنه حدث في ظروف استثنائية ، وذلك عندما كانت الكنيسة تواجه خطرا محدقا بها ، أو تمر في أزمة طاحنة تحتاج فيها الى راع يمتلك حنكة الاداري الممتاز وكفاءة الدبلوماسي المجرب . وكان هذا هو الوضع عندما اختير طرسيوس Tarasius (٧٨٤ ـ ٨٠٦) ومن بعده نقفور (٨٠٦ ـ ٨١٥) لشغل هذا المنصب الديني المهم . وكلاهما كان يشغل منصبا مدنيا في الحكومة والقصر الامبراطوري . كذلك جرى العرف بأن كل من يقبل الانخراط في سلك المناصب المدنية في الحكومة والقصر يعني ضمنيا أنه لايتطلع الى الانخراط في السلك الكنسي . وفي نفس الرسالة التي أرسلها فوتيوس الى البابا نيقولا شرح له الظروف التي أدت الى اختياره لشغل هذا المنصب [٥٧] . ويبدو أن فوتيوس قبل بعد تردد الدعوة التي وجهت اليه لشغل منصب البطريرك في العاصمة بشرط أن يكون انتخابه بالاجماع من قبل مجمع ديني . ومن المرجح أنه قدم بعض التنازلات لأجناتيوس والحزب المتشدد كي يحظى بهذا الاجماع [٥٨] .

ومع ذلك ، فان المحير هنا هو أن السلام لم يرفرف على كنيسة القسطنطينية التي اختارت بطريركها الجديد بالاجماع . وقد ذهب بعض المؤرخين الحديثين الى أن السبب في تخلي الحزب المتشدد عن موافقته على فوتيوس يرجع الى اختيار جريجوري اسبستاس Gregory Asbestas ليتولى مراسم تنصيبه بطريركا ، وكان جريجوري هذا ألد أعداء اجناتيوس الذي عزله من أسقفية سيراكيوز من قبل . ففي رأي هؤلاء المؤرخين أن فوتيوس ارتكب بهذا خطأ كبيرا ، لأن اجناتيوس ما

---

(٥٤) قتل ثيوكتيستوس في الفترة مابين يناير ومارس سنة ٨٥٦م ، وفي نفس الوقت تقريبا انتهت وصاية ثيودورا على ابنها ميخائيل الثالث ، فقد وافق مجلس السناتو على انتهاء الوصاية في مارس سنة ٨٥٦م وبعدها تم نفي ثيودورا الى احد الاديرة في اغسطس او سبتمبر من نفس العام . وطوال تلك الأحداث ظل اجناتيوس يشغل منصب بطريرك القسطنطينية حتى اعتزاله هذا المنصب ونفيه في نوفمبر سنة ٨٥٨م ، انظر :
Bury, Eastern Roman Empire, 469-471.

(٥٥) انظر : Photios, Epistollarum, Col. 585

(٥٦) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣١٩ .

(٥٧) انظر : Photios, Epistoliarum, Col. 588
الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣١٩

(٥٨) انظر : Dvornik, Recent Research, 14.

أن علم بهذا حتى أمر أنصاره المتشددين بعدم قبول هذا الوضع الذي يخالف الشروط التي تنحى بمقتضاها عن منصبه . ففي رأي اجناتيوس أن قيام أحد الأساقفة المعزولين تولى طقس تنصيب بطريرك الكنيسة باطل . وما أن علم أنصار اجناتيوس المتشددين برأيه هذا حتى أعلنوا أن انتخاب فوتيوس باطل وأن أجناتيوس هو البطريرك الشرعي [٥٩] .

وأمام هذا التطور المفاجىء لم يكن هناك حل أمام فوتيوس سوى أن يعلن أن ارتقاء اجناتيوس الى منصب بطريرك غير قانوني أصلا . واذا كان شغل اجناتيوس لهذا المنصب غير قانوني ، فان قيامه بعزل جريجوري اسبستاس Gregory Asbestas يصبح غير صحيح ، وعلى هذا يصبح تولى جريجورى طقس تنصيب فوتيوس صحيح وقانوني .

ومهما كان الأمر ، فيمكن القول أن هذا التطور الخطير الذي طرأ غير الموقف بالكامل . ولكن لاشك في أن أسباب هذا التطور الخطير أعمق من مجرد الخلاف على وضع جريجورى اسباستس الذي تولى تنصيب البطريرك الجديد اختار المجمع الديني فوتيوس بالاجماع في ظل تسوية معينة حسمت نزاع المتشددين والمعتدلين . ولكن اختلاف الأطراف في فهم وتفسير بنود هذه التسوية غير المسجلة أدى الى الظروف الجديدة التي طرأت .

لقد كان فهم فوتيوس للتسوية يقوم على أساس الوفاء بما وعد من احترام شخص البطريرك المتنحي اجناتيوس والعمل على أن تظل ذكراه محاطة دائما بكل الاحترام والتبجيل والايساء استغلال اسمه في المؤامرات السياسية . ولكن فهم اجناتيوس وأنصاره المتشددين كان مختلفا ، لقد وافقوا على انتخاب فوتيوس على أساس أن يقوم الأخير فكرهم والتصرف وفق رغباتهم ، وتبنى نفس السياسة الدينية التي سار عليها أجناتيوس . وبالطبع اذا كان المتشددون من أنصار أجناتيوس قد توقعوا أن يعمل البطريرك الجديد من أجل عودة ثيودورا ، وأن يتبنى موقفهم المتشدد ، فانهم يكونو قد أخطأوا . ذلك أنه كان على فوتيوس أن يظل مخلصا للادارة البيزنطية الجديدة التي كان على رأسها الامبراطور ميخائيل والقيصر برداس لمصلحته ولمصلحة الكنيسة البيزنطية . كذلك لم يكن فوتيوس يستطيع تبني موقفهم المتشدد لأنه ضد هذا الموقف أصلا . لقد رأى فوتيوس أن يؤدي عمله الجديد وأن يعمل من أجل إحلال السلام والقضاء على الانقسام داخل الكنيسة ، ولم يكن ليرضى أن يصبح أداة للبطريرك السابق وأتباعه . ولهذا مارس مهام منصبه من أجل تحقيق هذه الغاية ، فوجه بعض النصح والتحذير للمتشددين وأصدر بعض القرارات التي لم تعجبهم ، كما أخذ يخطط لادخال بعض التعديلات على التنظيم الكنسي . وكان كل هذا كافيا لاقناع أجناتيوس وأنصاره بأنهم ينتظرون من البطريرك الجديد أكثر مما يجب فقرروا العمل على اسقاطه ، وأعلنوا أن انتخابه باطل وأن أجناتيوس هو البطريرك الشرعي . وبهذا نشأ في بيزنطة حزبان دينيان : حزب يدين بالولاء لفوتيوس ، والآخر يعتقد أن الشرعية في منصب البطريركية لاجناتيوس [٦٠] ، وهكذا بدأت أعنف أزمة داخلية واجهتها الكنيسة البيزنطية ، وهي الأزمة التي سرعان ما امتدت لتؤثر على علاقات كنيسة القسطنطينية بكنسية روما [٦١] .

وفي مواجهة أزمة انقسام الكنيسة البيزنطية بدأ

---

(٥٩) Grumel, Genese, 179-185.

(٦٠) نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية ، ص٢٠٦ .

(٦١) أسد رستم : الروم ، ط١ ، ص٣٣٠ .

فوتيوس باتخاذ عدد من الخطوات لاحتواء هذه الأزمة . ومن هذه الخطوات أنه دعا الى عقد مجمع ديني محدود للكنيسة البيزنطية انعقد في صيف سنة ٨٥٩م بكنيسة الحواريين المقدسين بالقسطنطينية لمناقشة المشكلة وايجاد حل لها ودعا فوتيوس الحزب المتشدد لعرض شكواهم (٦٢) . وحين أدرك الأساقفة المتشددون الذين تسببوا في هذا الانقسام داخل الكنيسة ، أن المجمع يحملهم المسئولية كاملة في كل ماجرى وأنه على وشك التصويت باصدار قرار الحرمان ضدهم ، أو عزوا لانصارهم ليتظموا انتفاضة شعبية في شوارع العاصمة تضع نهاية سريعة لهذا المجمع قبل أن يصدر أي قرار .

وبالفعل استطاع المتشددون إشعال انتفاضة شعبية في شوارع العاصمة اتخذت لونا سياسيا عندما اعتبرتها الحكومة البيزنطية محاولة لاعادة ثيودورا الى السلطة . ولهذا تحرك القيصر برداس بسرعة وعنف لقمع هذه الثورة (٦٣) . ويلاحظ أن فوتيوس اعترض على الاجراءات العنيفة التي اتخذها برداس ضد المتشددين ولم يوافق على الاضطهاد الذي تعرضوا له . وعبر فوتيوس عن موقفه هذا في أربع رسائل كتبها الى برداس (٦٤) .

وبعد أن قضت الحكومة البيزنطية على تلك الثورة استأنف المجمع الديني انعقادهفي كنيسة بلاخرن Blachernae في أغسطس سنة ٨٥٩ م وأصدر قراراته ضد المتشددين من أنصار أجناتيوس ، وبذلك يكون مجمع سنة ٨٥٩م قد حسم مشكلة أجناتيوس وأتباعه نهائيا بالنسبة للبيزنطيين وقضى على أعنف أزمة داخلية واجهت الكنيسة البيزنطية . ومن المعروف أن قرارات المجامع الدينية كانت لها قدسية خاصة في نظر البيزنطيين ، لأنهم اعتقدوا أنها تصدر بوحى من السماء .

وبعد حسم القضية في الداخل ، وفي نفس العام أرسل الامبراطور ميخائيل الثالث والبطريرك فوتيوس سفارة مشتركة ورسالتين الى بابا روما . وكان الهدف من هذه السفارة طلب ارسال ممثلين عن البابا لحضور المجمع الديني الذي قررت بيزنطة عقده سنة ٨٦١ م في القسطنطينية ، لاصدار قرار آخر بادانة اللاأيقونية التي يبدو أنها رفعت رأسها من جديد في ظل الانتفاضة الشعبية والشعب الذي صاحبها في شوارع القسطنطينية سنة ٨٥٩ م (٦٥) .

وقد طلب البطريرك في رسالته التي أرسلها مع هذه السفارة من البابا نيقولا الأول أن يعترف باعتلائه بطريرك القسطنطينية كما جرت العادة (٦٦) . أما رسالة

---

(٦٢) لم تصلنا سجلات اجتماعات هذا المجمع ، ولكن زوناراس Zonaras الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي هو مصدرنا في هذا الموضوع ، انظر :

I. Zonaras, Commentaria in Canones, ed. Migne in: Patrologiae Curus Completus, Series Graeca, Vol. 137, cols. 1004-1005.

وانظر ايضا : Dvronik, Photian Schism, 58.

(٦٣) Dvornik, Recent Research, 19.

وانظر ايضا : Zonaras, Commentaria in Canones, Col. 1005.

(٦٤) عن رسائل فوتيوس هذه انظر : Photios, Epistoliarum, col. 617 ff.

(٦٥) Dvornik, Recent Research, 21; F. Dvornik, "Constantinople and Rome", Cambridge Medieval History, 2nd ed., Vol. IV, pt. 2 (1066), 451.

وانظر ايضا : Dvornik, Photios and Iconoclasm, 69-97.

(٦٦) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣١٩

الامبراطور الى البابا فقد شرح لـه فيها ظـروف تنحي اجناتيوس ، وادانة المجمع الديني المحلي له وعزله ونفيه (٦٧) ولم يطلب كل من البطريرك والامبراطور من البابا أن يبسط رأيـه في الحوادث التي جـرت في العـاصمـة البيزنطية بسبب تلك المشكلة (٦٨) .

لم يكن موقف البابا نيقولا معاديا لفـوتيوس في أول الامر ، ولكنه دهش بالطبع للظروف التي ارتقى خلالها فوتيوس هذك المنصب لأنه كرجل علماني لايجوز أن يقفز فجأة الى منصب بطريرك الكنيسة . كذلك لم يرض البابا عن عزل اجناتيوس بقرار من مجمع ديني محلي ويـدون علمه (٦٩) .

وكان أن وجد البابا نيقولا الأول (٨٥٨ ـ ٨٦٧م) في هذا الموقف فرصته للتدخل في شأن من شؤون كنيسة القسطنطينية ليؤكد سيـادته عـلى كنائس (٧٠) الشـرق والواقع أنه بارتقاء نيقولا كرسي البابوية سنة ٨٥٨ م ، بدأت مرحلة جديدة ومهمة في تطور البابوية في العصور الوسطى ، وفي العلاقة بين روما والقسطنطينية .

لقد كان نيقولا الأول يؤمن بالحق المقدس في أسبقية كنيسة روما وزعامتها على سائر كنائس الشرق والغرب وهو ما ساعد بعد ذلك جريجورى السابع وخلفاؤه على تطوير نظرية السمو البابوى في القرنـين الحادي عشـر والثـاني عشر للميـلاد . ويـوصفـه خليفـة بـطرس في كنيسته ، نادى بسيادة بابا روما على كافة كنائس الشرق والغرب معلنا نفسه المهيمن الأعلى فوق جميع البطاركة والأساقفة ينظر في التماسات كنائس كل العالم ويصدر فيها القرار النهائي (٧١) .

عـلى أية حـال ، فان رد البـابا عـلى الامبراطـور وعلى فوتيوس جاء معلنا رفضه لما تم وعدم اعترافه بفوتيوس كبـطريرك شـرعى لكنيسة القسـطنطينيـة قبل دراسـة الظروف التي تنحى بموجبها اجناتيـوس وقرار المجمـع الديني البيزنطي بشأن عزله (٧٢) . كذلك أعلن في رده ارسـال مبعوثـين من قبله لحضور مجمـع سنـة ٨٦١ م لدراسة الموقف على الطبيعة وقد أعلن البابا أنه مهما يكن رأى مبعوثية فانه يحتفظ لنفسـه شخصيا بـاتخاذ القـرار الأخير في هذا الشأن (٧٣) . ومع ذلك فان كلمات البابا نيقولا الأول ، الى الامبراطور كانت توحى بأنـه ينوى اتخاذ قرار يتفق مع رغبة الحكومة البيزنطيـة في النهايـة (٧٤) .

وهنا يجب أن نؤكد حقيقة مهمة وهي أن مسألة فتح ملف اجناتيوس وتنحيته وعزله وتحت الظروف المرتبطة بهـا ، قدأقـر بهابـابـاروومـانفسـه ، ولم تكن مـطلبـامن الامبراطور أو البطريرك فوتيوس .

ولاشك في أن الامبراطور ميخائيل الثالث والبطريرك فـوتيوس أصيبـا بخيبة أمـل لقرار بـابـا ، لأن تقصي

---

(٦٧) اسد رستم : الروم ط١ ص ٣٣١

(٦٨) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣١٩

(٦٩) Dvornik, Photian Schism, 75; P. Stephanou, "les debuts de la querelle Photienne vus de Rome et de Byzance," Orientalia Christiana Periodica, 18 (1952), 271.

(٧٠) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص٦ ، نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية ، ص ٢٠٦

(٧١) Dvornik, Constantinople and Rome, 449-450.

(٧٢) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص٨

(٧٣) أنظر رد البابا على رسالة الامبراطور في :

Nicholas I (Pope), Epistolae, ed. E. Perels in: Monumenta Germaniae Historica, Ep. VI, pp. 257-690.

الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٢٠

(٧٤) Dvornik, Recent Research, 21

الحقائق من جديد في قضية تعيين فوتيوس أو عزل اجناتيوس ، والوقت الذي يستغرقه وصول قرار البابا النهائي بهذا الشأن الى القسطنطينية ، قد يتسببان في حدوث تعقيدات للموقف في بيزنطة .

وكان بإمكان الامبراطور والبطريرك ببساطة رفض طلب البابا على أساس أن هذه مسألة داخلية تخص كنيسة القسطنطينية وتدخل البابا فيها يمثل تعديا على حق بطريركية القسطنطينية في أن تدير شؤونها المحلية . ولذا يعتبر قرار الامبراطور والبطريرك بالتسليم بمطلب البابا باعادة بحث هذه القضية في مجمع ديني عام ، تنازلا كبيرا من وجهة النظر البيزنطية ، كما يكشف المكانة السامية التي أخذ يحتلها بابا روما في نظر الامبراطورية البيزنطية في القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) .

على كل حال ، انعقد المجمع الديني سنة ٨٦١ م في كنيسة الحواريين المقدسين Holy Apostles ، وحضره الاسقفان رادوالد Radould وزركريا مبعوثا البابا ، وسمحت الادارة البيزنطية بمثول اجناتيوس أمام المجمع الذي صرخ في وجه رسل البابا بأن لاحق لهم ولاسلطان في استجوابه عندما وجهوا اليه بعض الأسئلة في مجمع عام ٨٦١ م [٧٥] . ويشير كاتب سيرة أجناتيوس أن المتشددين نظموا تظاهرة عامة أثناء ذهاب أجناتيوس لحضور هذا المجمع [٧٦] . وتدل هذه الاشارة على مدى الخطورة والحساسية التي أصبح عليها الموقف نتيجة اعادة فتح ملف قضية اجناتيوس مرة أخرى . وبالطبع أدرك مبعوثا البابا بعد تقصي الحقيقة ، أن عزل اجناتيوس من منصبه قانوني ولكنهما واجها مشكلة اصرار الامبراطور والبطريرك على أن يصدر ممثلا البابا قرارهم باسم البابا في المجمع المنعقد ، في حين كانت أوامر الباب نيقولا الأول لممثلية تقضي بعدم اصدار أي قرار بأنفسهم ، وترك هذا الأمر بعد عودتهما الى روما ، ويبدو أن البابا كان يريد تقصي مختلف الظروف بنفسه بعد دراسة قرارات المجمع الديني وتقارير مبعوثيه فيه .

وكان أن هدد الامبراطور بالغاء المجمع اذا لم يصدر مبعوثا البابا قراريهما في الحال باسم بابا روما . ولانقاذ الموقف وافق مبعوثا البابا على اصدار قرار بصحة عزل اجناتيوس من منصبه [٧٧] . وكانت وجهة نظر ممثلي البابا أن قيامهم بالفصل في مسألة اجناتيوس باسم البابا ـ في أمر داخلي يخص كنيسة القسطنطينية ـ يزيد من سمو البابوية ومكانتها وبخاصة أن هذه سابقة لم تحدث من قبل ، كما أنها تؤكد مكانه بابا روما كقاضي أعلى فوق البطاركة الآخرين [٧٨] .

ومهما يكن من أمر ، فان الحكم بصحة عزل اجناتيوس استنادا الى أن اعتلاءه كرسي البطريركية باطل من أساسه لأن الامبراطورة ثيودورا قامت بتعيينه دون دعوة مجمع ديني لهذا الغرض . وكان هذا الحكم يطابق حكم المجمع الديني الذي دعا فوتيوس لعقده سنة ٨٥٩ م . فهو من ناحية لم يقم بتعنيف مبعوثية رغم أنهما تصرفا بطريقة مخالفة لأوامر ومن ناحية أخرى لم يقم بتأييد أو اعتماد حكم مبعوثية [٧٩] . ويتضح من رسائل البابا (ابتداء من ١٨ مارس ٨٦٢ م الى الامبراطور والى

---

(٧٥) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص٨

(٧٦) Vita Ignatii, col. 517

(٧٧) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٢١

(٧٨) Dvornik, Recent Research, 23
أسد رستم : الروم ، ط ١ ص ٣٣٣١

(٧٩) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص٨

فوتيوس [٨٠] . ان البابا لم يكن يرغب في تصعيد الخلاف معهم وأن مطالبته ببراهين جديدة على خطيئة اجناتيوس ، توضح أنه كان راغبا في مفاوضات أخرى . وبالطبع كان موضوع هذه المفاوضات شيء آخر تماما تطالب به البابوية منذ فترة طويلة ، ألا وهو عودة تبعية كنائس الليريا Illyricum ، وصقلية لكنيسة روما بدلا من تبعيتها لكنيسة القسطنطينية . لقد عبر البابا عن مطالبه هذا بوضوح في رسالته الى الامبراطور ميخائيل الثالث سنة ٨٦٠ م وحين عاد المبعوث الامبراطوري الذي حمل قرارات المجمع الديني ورسائل الامبراطور والبطريرك الى البابا الى بيزنطة اطلع الامبراطور بأن البابا ينتظر الرد البيزنطي بخصوص تبعية كنائس الليريا وصقلية [٨١] .

كانت المطالبة بعودة تبعية الليريا وصقلية الى كنيسة روما مطلبا بابويا وهدفا من أهداف السياسة البابوية منذ سنة ٧٨٧ م ، حين طلب البابا هادريان الأول Hadrian I (٧٧٢ ـ ٧٩٥) لأول مرة بهذا الطلب بعد أن كان الامبراطور ليو الثالث (٧١٧ ـ ٧٤١م) قد قام بفصل تبعية كنائس هذين الاقليمين عن روما وضمهما الى كنيسة القسطنطينية سنة ٧٣٢ م . وكانت البابوية تتابع باستمرار ما يجري في هذين الاقليمين ولم تدع أية فرصة دون أن تؤكد باستمرار سيادتها عليهما [٨٢] .

وجدير بالذكر أن كنيسة روما نجحت في فرض نفوذها على جزء من ولاية الليريا السابقة ، حين أعلن الكروات تبعية كنيستهم المباشرة لها (في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي / النصف الأول من القرن الثالث الهجري) ، على الرغم من الجهد الحقيقي الذي قامت به كنيسة دولة الفرنجة لنشر المسيحية بينهم . وأدى موقف الكروات هذا الى جعل مسألة استرداد سيادة كنيسة روما على الليريا كلها تحتل مكانة مهمة في سياسة البابوية فى القرن التاسع [٨٣] . وامتد اهتمام البابوية ايضا بعد ذلك الى بلغاريا .

وعلى أية حال ، فان فوتيوس كان مستعدا لتقديم بعض التنازلات للبابوية بهذا الخصوص ، وهذا مايتضح من روح رسائله للبابا . وكان فوتيوس حريصا على الحصول على اعتراف البابوية بتعيينه بطريركا ، ولهذا طلب من مجمع سنة ٨٦٢ م اتخاذ قرار بمنع تعيين علمانيين في منصب بطريرك القسطنطينية في المستقبل .

وأيا كان الأمر ، فقد كان فهم البيزنطيين لدور البابوية في شؤون الكنيسة مختلفا عن فهم البابوية لها . وأن ما اعتبرته بيزنطة تنازلا كبيرا للبابوية حين سمحت لمبعوثي البابا بالحكم في قضية بطريرك كنيستها ، كان من وجهة نظر بابا روما مسألة طبيعية ، لأنه كان يؤمن بحق سيادته على كافة الكنائس ، ولم يدرك البابا سبب عدم اعتراف البيزنطيين بأحقيته هذه . ورغم كل هذا ظل البابا حريصا على استئناف المفاوضات ، وانتظر وصول سفارة بيزنطه حتى شهر أغسطس سنة ٨٦٣ م قبل أن يتخذ قراره الخطير .

وخلال فترة الانتظار هذه أخذ البابا يستمع بأذن مفتوحة للاتهامات التي عددها الراهب ثيوجنو ستوس Theognostus أحد زعماء الحزب المتشددين في بيزنطة

---

(٨٠) من هذه الرسائل انظر : Nicholas. I (Pope), Epistolae, 440-446

(٨١) Dvornik, Recent Research, 24

(٨٢) جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ، مؤسسة شباب الجامعة (الاسكندرية ، ١٩٨٤) ص ١٧٣ .

(٨٣) يلاحظ ان بعض الدراسات الحديثة اهملت اخذ هذا بعين الاعتبار ، ولفهم موقف نيقولا الأول من البطريرك فوتيوس ، قارن :
Stephanou, Querelle Photienne, 273

انظر جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ص ١٧٣ .

وكان هذا الرجل قد ظهر في روما مدعيا أنه مبعوث من قبل البطريرك المنفى اجناتيوس رغم أن الأخير لم يتقدم بطلب للبابا لاعادة النظر في قضيته ويبدو أن ثيوجنوستوس أعطى للبابا انطباعا بأن المعارضة في بيزنطة ضد البطريرك الجديد فوتيوس شديدة ، وأن اجناتيوس وأنصاره أكثر مرونة من فوتيوس في خضوعهم لنفوذ كنيسة روما ومطالبها في السيادة (٨٤) .

وفي المجمع الديني الذي دعا بابا روما الى انعقاده في أغسطس سنة ٨٦٣ حسم البابا موقفه في قضية فوتيوس بأن اتخذ جانب اجناتيوس ، وأعلن عزل فوتيوس من منصبه كبطريرك لكنيسة القسطنطينية ، كما أصدر ضده قرار الحرمان كذلك عزل كل رجال الدين الذين عينهم فوتيوس من قبل ، وأخيرا أعلن البابا أن أجناتيوس هو البطريرك الشرعي لكنيسة القسطنطينية (٨٥) .

ولاشك في أن قرار البابا نيقولا الأول هذا أصاب كلا من الامبراطور ميخائيل الثالث والبطريرك فوتيوس بصدمة كبيرة . لقد كان من الأفضل لو أن البيزنطيين لم يعطوا قرار البابا هذا أي اهتمام ورغم أن كلا من الامبراطور والبطريرك صمتا طويلا ازاء هذا القرار ، الا أن الامبراطور بعث في سنة ٨٦٥ م رسالة الى البابا عبر فيها عن خيبة أمله وضيقه الشديد بقراره ازاء فوتيوس وتضمنت رسالة الامبراطور دفاعا عن حق الكنيسة البيزنطية في ادارة شؤونها الخاصة دون تدخل من البابوية . وذكر أن قضية اجناتيوس مسألة بحثه تم حسمها في مجمع ديني محلي ، وأنه كان يود لو أن البابا أخذ بعين الاعتبار التنازل الذي قدمته بيزنطة حين سمحت لممثليه بتقصى حقيقة قضية اجناتيوس والحكم فيها باسم البابا . كذلك تضمنت رسالة الامبراطور بعض كلمات القدح في روما وأهل الغرب الأوروبي وبخاصة ما جاء فيها من أن الامبراطور البيزنطي سوف يزحف على روما ويدمرها ان لم يسحب البابا ما أصدره من حكم في تلك القضية (٨٦) وهي كلمات طويلة ساهمت في استثارة المشاعر المعادية في الغرب تجاه الامبراطورية البيزنطية ، لأن رجال القانون الكنسي أعادوا نسخها عدة مرات في الغرب بعد ذلك (٨٧) .

ويوضح رد البابا على رسالة الامبراطور مدى ما أصاب العلاقات بين روما والقسطنطينية من تدهور وسوء فقد كرر البابا من جديد رفضه لقبول رأى بيزنطة الذي ينادي بأن كنيسة القسطنطينية تحتل المكانة الثانية في هرم التنظيم الكنسى بعد كنيسة روما كما رفض البابا وصف الامبراطور البيزنطي للغة اللاتينية بأنها لغة بربرية .

على أي حال ، فان صدى رسالة الامبراطور ، ورد البابا عليها انعكست صورته على الأحداث التي جرت في بلغاريا ، التي تصارع فيها النفوذ الديني الشرقي والغربي حتى ذلك الوقت فبعد أن عقد البيزنطيون

---

(٨٤) Dvornik, Constantinople and Rome, 452;
Dvornik Recent Research, 25

(٨٥) Dvornik, Constantinople, and Rome, 452;
Dvornik, Recent Research, 26 and note 93.

بالنسبة لآراء نيقولا الأول وتمسكه الشديد بمبدأ سيادة روما على كافة الكنائس ، انظر :
J. Haller, Das Papstum, Idee und Wirklichkeit (Stuttgart, 1951), 113 ff.
أسد رستم : الروم ، ط١ ص ٣٣١ ، الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣٢١

(٨٦) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣٢١ ـ ٣٢٢

(٨٧) Dvornik, Recent Research, 28
أسد رستم : الروم ، ط ١ ص ٣٣١

تحالفا سياسيا ودينيا مع مملكة مورافيا Moravia في وسط أوروبا ضد دولة الفرنجة وبلغاريا ، استطاع البيزنطيون احراز نصر آخر في سنة ٨٦٤ م عندما أرغموا قيصر بلغاريا بوريس على ابعاد نفوذ دولة الفرنجة عن بلاده ، واستقبال البعثات التنصيرية لنشر مذهب كنيسة القسطنطينية فيها (٨٨) . ولكن رفض البطريرك فوتيوس الموافقة على استغلال الكنيسة البلغارية ، وحقها في تعيين بطريرك لها ، دفع بوريس الى طرد رجال الدين البيزنطيين من دولته ، ودعوة البابوية لنشر مذهبها في بلاده (٨٩) .

ويلاحظ هنا أنه خلال الصراع على بلغاريا بين كنيستي روما والقسطنطينية هاجم كل من رجال الدين الكاثوليك ورجال الدين الأرثوذكس الطرف الآخر (٩٠) . وكان أن انزعجت البابوية لذلك الأمر انزعاجا شديدا كما انزعجت لرفض الامبراطورية البيزنطية السماح لمبعوثي البابا بدخول أراضيها .

ومن ناحية أخرى فإن الادارة الامبراطورية انزعجت لقرار بلغاريا بالعودة لتبعية روما(٩١) لهذا قرر فوتيوس الدعوة لعقد مجمع ديني في القسطنطينية يضم بطاركة الكنائس الشرقية بغرض إدانه الأداء الكاثوليكي للطقوس الدينية التي تقوم بها بعثات التنصير الغربية في بلغاريا ، واسترداد الهيمنة على كنيسة بلغاريا من جديد . وبالفعل عقد هذا المجمع الديني في سنة ٨٦٧ م وأدان إدخال الكاثوليك لبدع جديدة على الطقوس الدينية كما اتهم المجمع البابا نيقولا بمخالفة تقاليد كنيسة القسطنطينية وإساءة استعمال سلطاته ، ثم أصدر قرارا بعزله (٩٢) .

وكانت بيزنطة تأمل أنه بعد الاعتراف بالحقوق الامبراطورية للامبراطور لويس الثاني في الغرب ، أن يقوم الأخير بتنفيذ قرار المجمع بعزل بابا روما (٩٣) . ويلاحظ أن هذا المجمع الأخير لم يجتمع لعزل البابا نيقولا الأول بل لمناقشة أمور العقيدة ، وتأكيدها في أنقى

---

(٨٨) للمزيد عن جهود بيزنطة في اجبار بلغاريا على اعتناق المسيحية على مذهب القسطنطينية والتي اثمرت اعتناق القيصر بوريس للمسيحية سنة ٨٦٥م ، انظر :
Obolensky, The Byzantine Commonwealth; Eastern Europe, 500-1453 (London) 1971). 84-85; Ostrogorsky, State, 204-205.
اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص ٩ ، وسام : السلاف ، ص ١٨٠ - ١٨١ .

(٨٩) Obolensky, Commonwealth, 86-87; Ostrogorsky, State, 205.
وسام : السلاف ، ص ١٧٩ - ١٨٠

(٩٠) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص ١١ .

(٩١) كان انزعاج بيزنطة لعودة بلغاريا للتبعية البابوية له ما يبرره فبلغاريا كانت تتاخم بيزنطة ، كما انها كانت تضم جزءا مهما من تراقيا التي لم تكن ابدا تابعة لكنيسة روما بل كانت دائما تتبع كنيسة القسطنطينية . كذلك يجب الا ننسى ان مجمع خلقدونة المسكوني سنة ٤٥١م قرر ان الأقاليم الجديدة التي تعتنق المسيحية في القسم الشرقي من الامبراطورية يجب ان تتبع كنيسة القسطنطينية . ولهذا اعتبر البيزنطيون وصول نفوذ البابوية الى بلغاريا هجوما مباشرا عليها واعتداء على حق من حقوق بطريركية القسطنطينية ولم تدرك البابوية بالطبع مدى اهمية بقاء بلغاريا في نطاق نفوذ بيزنطة الثقافي والديني ، ولعل هذا يفسر رد الفعل البيزنطي العنيف لانتقال تبعية بلغاريا لكنيسة روما . للمزيد عن هذا الموضوع ، انظر : Dvornik, Recent Research, 30

(٩٢) ويرى الاستاذ دفورنيك **Dvornik** أنه ربما كان من الأفضل لفوتيوس الا يتخذ تلك الخطوة الخطيرة الخاصة بدعوة مجمع ديني للكنائس الشرقية . ففي رأيه كان من الأفضل لو ان فوتيوس ترك للامبراطور ميخائيل الثالث اتخاذ الاجراء المناسب للمحافظة على النفوذ البيزنطي في بلغاريا . ولكن يجب الا ننسى ايضا ان بيزنطة سنة ٨٦٧م لم تكن في موقف يسمح لها بالتدخل عسكريا في بلغاريا ، كما فعلت في سنة ٨٦٤م من قبل ، فالجيش البيزنطي كان مشغولا بحملة عسكرية ضد كريت ، كما ان مركز القيصر بوريس كان قويا في دولته . كذلك كان مقتل برداس على يد باسيل المقدوني عاملا آخر شغل الادارة الامبراطورية عن اتخاذ اجراء عسكري ضد بلغاريا .
انظر : Dvornik, Recent Research, 30
وانظر ايضا : Gergoire, Etudes, 524 f

(٩٣) الباز العريني : الدولة البيزنطية ص ٣٢٣

صورها ، وتأكيد انتصار الكنيسة على الهرطقة اللاأيقونية .

كيفما شاء الأمر ، فقد توفي نيقولا الأول قبل أن تصله قرارات مجمع القسطنطينية الأخير . وفي البداية أخذ خلفه البابا هادريان الثاني Hadriean II (٨٦٧ ـ ٨٧٢ م) يفكر في اتباع موقف ودي تجاه فوتيوس ، ولكنه قبل أن يتخذ أي اجراء بهذا الخصوص ، وصلت أنباء جديدة من القسطنطينية تفيد قيام باسيل المقدوني بقتل ميخائيل الثالث واعتلائه العرش في خريف سنة ٨٦٧ م [٩٤] . وأدرك باسيل الأول أنه من الضروري أن يكسب ولاء العناصر المتشددة من أنصار اجناتيوس وأن يكسب تأييد بابا روما أيضا ، لهذا أمر بعزل فوتيوس ، وإعادة تنصيب اجناتيوس بطريركا لكنيسة القسطنطينية [٩٥] وقد يكون هدفه من وراء كسب رضى بابا روما هو حرصه على زيادة نفوذ الكنيسة الشرقية ومد سلطانه الى الغرب [٩٦] . وبالطبع لم يعلم الامبراطور الغربي لويس الثاني Louis II أن بيزنطة ستعترف به امبراطورا مقابل مساعدتها في عزل نيقولا الأول الذي توفي في نوفمبر سنة ٨٦٧ م [٩٧] .

وبوصول هذه الأخبار إلى روما ، تغير موقف البابا هادريان الثاني تجاه فوتيوس الى التشدد ، رغم أنه كان لا يعرف سوى القليل عن النزاع بين الحزبين المعتدل والمتشدد في بيزنطة وقد فسرت البابوية مقتل الامبراطور ميخائيل الثالث واعتلاء باسيل الأول العرش وقيامه بعزل فوتيوس ، وتنصيب اجناتيوس بدلا منه ، على أنه تأكيد لصحة موقف سلفه نيقولا الأول تجاه فوتيوس [٩٨] . وعبر هارديان عن تشدده هذا بالدعوة لعقد مجمع ديني في روما ، أدان فيه فوتيوس مرة أخرى وطالب بابعاد رجال الدين الذين عينهم ، كما طالب هذا المجمع أن يقوم جميع الأساقفة في بيزنطة الذين عُيينوا قبل سنة ٨٥٨ م والذين أيدوه بالتوقيع على وثيقة يعترفون فيها بأسبقية كنيسة روما [٩٩] . ومما لا شك فيه أن كنيسة روما قد وجدت في شخصية فوتيوس متحديا جبارا لادعاءاتها في الزعامة على كافة الكنائس في العالم [١٠٠]

كان باسيل الأول قد أرسل سفارة إلى البابوية بعد اعتلائه العرش الامبراطوري تدعو البابا هادريان الثاني لارسال مبعوثين لحضور مجمع ديني ، حيث كان الامبراطور باسيل حريصا على إقامة علاقات طيبة مع الغرب وبخاصة مع البابوية [١٠١] ، وقددعاإليه الامبراطور لينعقد في القسطنطينية في عام ٨٦٩/ ٨٧٠ م ومن الواضح أن الامبراطور كان يأمل أن يقوم هذا المجمع بإعادة بحث النزاع بين فوتيوس وأجناتيوس آملا في التوصل إلى تسوية ترضي أنصار اجناتيوس دون أن

---

(٩٤) Ostrogorsky, State, 206;
R. Jenkins, Byzanrium: The Imperial Centuries A.D. 610-1071 (London), 1966), 166.
الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص٣٢٣

(٩٥) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص٣٢٨

(٩٦) جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ص ١٧٤

(٩٧) F. Dolger, Byzanz und die Europaische Staatenwelt (Darmstadt, 1964), 314-317.

(٩٨) جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ، ص١٧٤

(٩٩) Dvornik, Recent Research, 32-33.
الباز العريني : الدولة البيزنطية ص٣٢٨

(١٠٠) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص ١٣

(١٠١) وسام : السلاف ص ١٨٠

تسيء الى مشاعر حزب المعتدلين الذي أيد فوتيوس ، لرأب الصدع الذي أصاب الكنيسة البيزنطية [١٠٢] . ورغم أن باسيل كان يعلم أنه لا يستطيع الاعتماد على تأييد الحزب المعتدل بعد قيامه بقتل ميخائيل الثالث ، إلا أنه كان حريصا على الا يسيء إليه خشية قيام أنصاره بتنظيم معارضة قوية ضده .

وبالفعل انعقد المجمع الجديد في القسطنطينية في أواخر سنة ٨٦٩ م ولكن جاءت قراراته مخيبة لآمال الامبراطور باسيل الأول ، وأيضا للمواطنين البيزنطيين [١٠٣] . ففي هذا المجمع اصطدمت مصالح باسيل الأول بأوامر بابا روما حيث رفض ممثلوه وعلى رأسهم مارينوس Marinus بشدة أن يقوم المجمع بالفصل النهائي في النزاع بين فوتيوس واجناتيوس ، وأصروا على أن روما سبق لها أن فصلت في هذه القضية بإدانة فوتيوس ، وأنه ليس على هذا المجمع سوى تأكيد وتنفيذ تلك القرارات الصادرة عن كنيسة روما [١٠٤] . وبالطبع أثار موقف مبعوثي البابا وتشددهم في تنفيذ أوامره ، غضب الامبراطور والبطريرك اجناتيوس ، وزاد الموقف سوءا اصرار مبعوثي البابوية على أن يقوم الأساقفة الحاضرون في المجمع بتوقيع وثيقة تعلن اعترافهم بأسبقية روما على كل الكنائس وهي وثيقة كتبت بأسلوب أثار حفيظة بيزنطة .

على أية حال ، فإن نتائج هذا المجمع الديني أدت الى اتساع الهوة بين كنيستي روما والقسطنطينية عن ذي قبل رغم أنه أعلن من بين قراراته اعادة الوئام والصفاء بين هاتين الكنيستين . كذلك كانت من نتائجه زيادة الانقسام والفرقة داخل الكنيسة البيزنطية [١٠٥] .

وكان القرار الخاص بضرورة أن تتبع بلغاريا كنيسة القسطنطينية وهو القرار الذي حسمه تأييد بطاركة الكنائس الشرقية لأجناتيوس رغم معارضة ممثلي البابا ، هو آخر القرارات التي اتخذها مجمع ٨٦٩/ ٨٧٠ م [١٠٦] .

والجدير بالذكر ، أن مبادرة اجناتيوس فيما يخص بلغاريا وعودتها لتبعية الكنيسة البيزنطية قد لقيت ترحيب الجميع . المعتدلين والمتشددين على حد سواء في بيزنطة . ويبدو أن اجناتيوس أرسل العديد من الأساقفة المؤيدين لفوتيوس للعمل على نشر المسيحية في بلغاريا بعد عودتها لتبعية بطريركية القسطنطينية مخالفا بذلك قرارات البابوية [١٠٧] . ورغم أن الامبراطور باسيل والبطريرك اجناتيوس طلبا من البابا تعديل قراره ضد رجال الدين الذين عينهم فوتيوس بعد سنة ٨٥٨ م في مناصبهم ، إلا أن البابوية أصرت على رفض هذا الطلب باستمرار [١٠٨] .

---

(١٠٢) وسام : السلاف ، ص ١٨٠

(١٠٣) للمزيد عن هذا المجمع ، انظر :

E. Amann, "photius", Dictionnaire de Theologie Catholique, 12 (1935), Cols 1577-1582; Dvornik, Photian Schism, 141-144.

(١٠٤) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص٣٢٩

(١٠٥) Dvornik, Recent Research, 33

اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص١٥ .

(١٠٦) وسام : السلاف ، ص ١٨١ الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٢٩

(١٠٧) Dvornik, Recent Research, 33

(١٠٨) Dolger, Regesten, I, 59; Grumel, Regestes, I, 89-99

ولا شك في أن موقف اجناتيوس كان في غاية الحرج ، اذ ظل معظم الأساقفة البيزنطيين على ولائهم لفوتيوس ، لأنه كان من الصعب عزل جميع الأساقفة الذين عينهم فوتيوس من قبل ، واستبدالهم بآخرين دفعة واحدة . لذا ظل العديد من هؤلاء الأساقفة في مناصبهم ، وظل فوتيوس يدير كنيسة القسطنطينية من منفاه بوساطة رسائله اليهم (١٠٩) .

ولم يكن بالامكان أن تستمر الأوضاع بهذه الصورة ، وبخاصة أن باسيل المقدوني كان يدرك أبعاد الموقف ، وكان تطرف بعض أعضاء الحزب المتشدد خطيرا ولكن إصرار رجال الدين المؤيدين لفوتيوس على موقفهم كشف القوة الكبيرة التي كان يتمتع بها الحزب المعتدل . ولا شك في أن فوتيوس وأتباعه اتبعوا سياسة في غاية الدهاء بتأكيدهم الاستمرار على ولائهم للادارة الامبراطورية الجديدة بقيادة باسيل الأول . ونتج عن هذا تغير موقف باسيل تجاههم ، حيث استدعى فوتيوس من منفاه ، وأعاده استاذا بجامعة القسطنطينية (١١٠) .

وبعد أن تصالح الامبراطور وفوتيوس تم التوفيق بين فوتيوس وأجناتيوس وكان لا بد أن يتم تأكيد هذا السلام داخل الكنيسة البيزنطية واعتماده في مجمع ديني دعا الامبراطور لعقده ، ووجه الدعوة أيضا لبابا روما كي يرسل ممثليه لحضوره .

وقبل الاسترسال في تناول أحداث هذا المجمع الجديد . لا بد لنا من وقفة قصيرة لتحليل الظروف التي تهيأت للمصالحة بين فوتيوس واجناتيوس . ويمكن القول أن روما على وجه الخصوص قد أسهمت في تهيئة هذه الظروف بطريقة غير مباشرة . والسبب في ذلك هو الدور الفعال الذي قام به اجناتيوس لاسترداد النفوذ البيزنطي في بلغاريا ، وتأكيد تبعية كنيستها لبيزنطة . فنشاط اجناتيوس طوال الفترة من سنة ٨٦٨ م وحتى سنة ٨٧٧ م في بلغاريا أثار حفيظة روما وكان أن كتب البابا هادريان الثاني إلى باسيل الأول ، معترضا ومهددا باتخاذ قرار الحرمان ضد اجناتيوس اذا لم ينسحب من بلغاريا . كذلك كان خلفه البابا يوحنا الثامن John VIII (٨٧٢ ـ ٨٨٢ م) أكثر تشددا فيما يخص بلغاريا . ففي رسالته الى القيصر بوريس هدد البابا بعزل اجناتيوس الذي كان تأييد البابوية لعودته لشغل منصب بطريرك القسطنطينية مشروطا بألا يتعدى على حقوق كنيسة روما في بلغاريا ، وفي سنة ٨٧٤ م كتب البابا يوحنا الثامن Johan VIII الى الامبراطور باسيل معترضا مرة أخرى على تدخل اجناتيوس في بلغاريا كما طلب مجيء البطريرك الى روما ليبرر تصرفاته (١١١) .

وهكذا يتضح أن البابوية لم تعد تنظر بعين الارتياح لاجناتيوس ، وكان فقدان اجناتيوس لتأييد روما له من العوامل الرئيسية التي جعلته يقبل الصلح مع عدوه السابق ، وهو صلح تم بالتأكيد في سنة ٨٧٦ م إن لم يكن قبل ذلك .

---

(١٠٩) Dvornik, Photian Schism, 159-166.

(١١٠) ويبدو ان التحسن الذي طرأ على موقف الامبراطور من فوتيوس بدأ سنة ٨٧٣م ، حين ارسل الامبراطور اليه في منفاه يستشيره في بعض الامور الدينية .
ويمكن القول انه ابتداء من سنة ٨٧٣م عاد فوتيوس الى العاصمة ليشغل منصبه في الجامعة من جديد وليشرف ايضا على تربية اولاد الامبراطور باسيل الأول ، انظر :
Dvornik, Photius and Iconoclasm, 86
الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٣٠ ـ ٣٣١

(١١١) Dvornik, Recent Research, 34
وانظر ايضا :
E. Amann, "jean VIII", Dictionnaire de Theologie Catholique, 8 (1924), Cols. 206-613.
اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص١٥

ومهما يكن من أمر ، فقد توفي اجناتيوس سنة ٨٧٧ م قبل وصول مبعوثي البابا يوحنا الثامن لحضور المجمع الديني الذي عقد في القسطنطينية سنة ٨٧٩/ ٨٨٠ م ويبدو أن الامبراطور باسيل الأول كان قد توصل قبل وفاة اجناتيوس الى تسوية تم بمقتضاها موافقة اجناتيوس على أن يخلفه فوتيوس في منصب بطريرك كنيسة القسطنطينية (١١٢) .

هذا ، ويلاحظ أن بابا روما يوحنا الثامن علم من مبعوثيه إلى مجمع القسطنطينية الأخير ، كما علم من رسائل الامبراطور باسيل الأول إليه ، حقيقة ما يدور في القسطنطينية ، مما جعله يتفهم الأوضاع على حقيقتها ، ويبدى مرونة في موقفه المتشدد من فوتيوس (١١٣) . وهذا مما نلاحظه في تعليماته لمبعوثيه الذين أوفدهم لحضور مجمع ٨٧٩/ ٨٠٠ م ، وفي رسائله لكل من الامبراطور وفوتيوس ، وأيضا في رسالته الشخصية التي قرئت على الحاضرين في المجمع المذكور والتي أعلن فيها استعداده للاعتراف بفوتيوس كبطريرك شرعي لكنيسة القسطنطينية بشرط أن يقوم الأخير بالاعتذار أمام المجمع لما بدر منه من قبل ، وأن يتنازل عن سيادة كنيسة القسطنطينية على بلغاريا (١١٤) .

وقد أدرك مبعوثو البابا إلى المجمع استحالة تطبيق تنفيذ الشرط الأول وذلك لأنه يتجاهل تماما مجريات الأحداث الجديدة في بيزنطة . كما أدركوا أن المعارضة ضد فوتيوس لم تعد لها أي أهمية في القسطنطينية ، ولهذا عرفوا جيدا أن فوتيوس لن يقبل شرط البابا الخاص باعتذاره إليه لأن هذا الاعتذار يعني أن الموقف الظالم الذي تعرض له من قبل المتشددين كان صحيحا . ومن أجل انقاذ البابا من ذلك الموقف الحرج تغاضى مبعوثوه عن شرط قيام فوتيوس بالاعتذار إلى البابا أمام المجمع ، وقاموا بتعديل رسالة البابا التي قرئت أمام المجمع ، حيث حذفوا ذكر مسألة الاعتذار كلية (١١٥) .

ويلاحظ أن العبارات الواردة في رسالة البابا هذه والتي تخص ذكر أسبقية كنيسة روما لم تمس ، مما يدل على أن التعديل الذي أدخل عليها تم بروح ودية ، كما كان يعني أن فوتيوس لم يكن أصلا ضد فكرة أسبقية روما (١١٦) .

وجدير بالذكر ، أنه ترتب على وفاة قسطنطين الابن الأكبر لباسيل المقدوني أن الامبراطور كان في حالة حداد ، لذا تولى فوتيوس رئاسة جلسات المجمع بدلا منه . وجاءت قرارات مجمع ٨٧٩/ ٨٨٠ م مصدقة لاعادة تنصيب فوتيوس بطريركا ، وعودة الأساقفة من أنصاره إلى مناصبهم ، كما أعلن المجمع أن قرار المجمع السابق الذي عقد في سنة ٨٦٩/ ٨٧٠ م تعتبر لاغية . وقام الامبراطور بتصديق واعتماد هذه القرارات في جلسة خاصة عقدت بالقصر الامبراطوري لهذا

---

(١١٢) Dvornik, Constantinople and Rome, 454
جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ، ص١٧٥ ، اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص ١٥

(١١٣) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص١٦

(١١٤) Dvornik, Constantinople and Rome, 454
اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص ١٦ ، الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٣٢

(١١٥) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٣٢ - ٣٣٣

(١١٦) Dvornik, Recent Research, 36-38; Dvornik, Photian Shcism, 182 ff.; Dvornik, Constantinople and Rome, 454.

الغـرض [١١٧] . ولقد أدت فتـرة بطريـركية فـوتيوس الثانية الى تقوية الصرح الداخلي للكنيسة البيزنطية ورفع شـأنها [١١٨] وبعد ذلـك اعتمد البـابـا قـرارات هـذا المجمع ، ففي رسالة أحسن البابا اختيار كلماتها أعلن يوحنا الثامن قبوله إعادة تعيين فوتيوس من قبل المجمع ولكنه لم يعلن رسميا أن موقف البابا نيقولا الأول من قبل في هذه القضية كان خاطئا [١١٩] .

ويلاحظ أن قرار يوحنا الثامن وطلبه من المجمع إلغاء قرارات المجامع السابقـة ضد فـوتيوس ، كـان موقفـا شجاعا ، في مواجهة الأساقفة من أنصار نيقولا الأول الذين لم يرضوا عن تغير سياسته تجاه فوتيوس . وكان على رأس هؤلاء المبعوث البـابوي الســابق مارينـوس Marinus، الـذي تـزعم الاتجـاه المعـادي للكنيسـة البيزنطية داخل البابوية [١٢٠] . .

على أية حـال ، نجح البـابا يـوحنا في الـدفاع عن سياسته الجـديدة وأدى هـذا إلى التقارب بـين بيزنـطة والبابوية ، وأرسل بـاسيل الأول للبـابا يـوحنا الثـامن مساعدة عسكرية ضد هجمات المسلمين على الأملاك البابوية في أواسط ايطاليا ، كما وافق على أن تتبع بلغاريا اداريا كنيسة روما ، ولكن أبقى رجال الدين الأرثوذكس فيها ، وإذا كانت روما قد فشلت في النهاية في الاحتفاظ ببلغاريا داخل حظيرتها ، فإن السبب في هذا كان يرجع الى القيصر البلغاري بوريس الذي استفاد بلا شك من التنافس بين القسطنطينية وروما ، ووضع الأساس لأول كنيسة قومية في هذا الجزء من أوروبا .

وإذا كانت البابوية قـد فشلت في النهايـة في فرض سيادتها على الكنيسة البلغارية فإنها نجحت بلا شك في عهد البابا يوحنا الثامن في تأكيد سيادتها عـلى كرواتيا Croatia التي كـانت جزءا من ولايـة الليريـا القديمـة Illynicu، في كرواتيا .

على أية حال ، فإن الفتـرة الثانيـة لشغل فـوتيوس منصب بطريرك القسطنطينية تميزت بالهدوء إذا قورنت

---

(١١٧) Dvornik, Recent Research, 39;

وانظر ايضا :

Dvornik Photian Schism, 398 ff.

V. Laurent, "le Cas de Photius dans L'apologetique du patriarche Jean XI Beccos (1275-1282) au Lendemain du IIe Concile de Lyon", Echos d'Orient, 29 (1930) 396-415;

V. Laurent, "Les Actes du Synode Photien et Georges le Metochite", Echos d'Orient, 37 (1938), 100-106.

V. Grumel, "le Fillioque au Consile Photien de 879-880 Le temoignage de Michel d'Anchialos", Echos d'Orient, 29 (1930), 257-264;

M. Jugie, "les Actes du Syode Photien de Saint-Sophie", Echos d'Orient, 37 (1938), 89-99;

M. Jugie, Le Schisme Byzantin. A Percu Historique et Doctrinal (Paris, 1941), 124 ff.

(١١٨) جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ، ص ١٧٥

(١١٩) Dvornik, Constantinople and Rome, 454

(١٢٠) Dvornik, Recent Research, 39

وجدير بالذكر ان قوة الحزب المعارض لبيزنطة في كنيسة روما ، والذي يتكون من انصار البابا نيقولا الأول ، ظهرت بوضوح حين اعتلى مارينوس Marinus العرش البابوي سنة ٨٨٢م خلفا للبابا يوحنا الثامن ، ورغم الصلح الذي تم بين روما والقسطنطينية الا ان مارينوس اصر على موقفه المعادي لفوتيوس . ولكن من حسن الحظ انه توفي سنة ٨٨٤م قبل ان يتطور خلاف جديد بين روما والقسطنطينية وكان خلفه البابا هادريان الثالث Hadrian III (٨٨٤ ـ ٨٨٥) احد انصار البابا الثامن واتبع سياسة معتدلة تجاه بيزنطة ، وعلى الرغم من ان الباب ستيفن الخامس Stephen V (٨٨٥ ـ ٨٩١م) كان يؤيد السلام مع فوتيوس ، الا انه حرص على الدفاع عن ذكر . البابا السابق مارينوس وهذا ما يتضح في رده على نقد بيزنطة المستمر له .

انظر :

Dvornik, Constantinople and Rome, 455

وانظر ايضا :

Dvornik, Recent Research, 40-44

بالفترة الأولى . هذا وقد اختفت المعارضة له أو كادت كذلك عمل فوتيوس على أن يستفيد من دروس الفترة الأولى ، لهذا حرص على تحسين علاقته بروما دائما ، ومد يد الصداقة لأكثر المتشددين ضده في روما . كذلك حرص فوتيوس على إزالة التوتر السابق وتحسين صورة روما في نظر البيزنطيين الذين كرهوا تدخلها خلال فترة بطريركيته الأولى وأن النجاح الملحوظ لسياسته تلك ، قد يفسر الاساءة البالغة التي وجهها قادة الكنيسة الغربية لهذا البطريرك العظيم في السنوات الأخيرة (١٢١) . ولهذا السبب كتب مؤلفه المعروف باسم Collationes وفيه عدَّد الحالات التاريخية لأساقفة عزلوا من مناصبهم ثم أعيد تنصيبهم من جديد (١٢٢) .

والمرجح أن فوتيوس لم يعترض على إصرار البابوية على مبدأ أسبقية كنيسة روما على كافة الكنائس ، وليس حقيقيا ما يدعيه البعض من أنه ألف كتيبا يفند فيه آراء أولئك الذين يقولون بأن كنيسة روما لها الأسبقية على بقية الكنائس (١٢٣) . ولكن من المحتمل أن فكرة تقسيم الكنيسة العالمية بين روما والقسطنطينية قد ظهرت خلال بطريركية فوتيوس الثانية (١٢٤) . فهل كان فوتيوس يسعى لهذا حقا ؟ لقد اقترح البعض أن فوتيوس كانت له مطامع سياسية دينية أخرى (١٢٥) . وأن أكثر مطامحه أن يقيم في بيزنطة مركزا دينيا مستقلا عن السلطة الزمنية وأن يصبح هو بابا الشرق (١٢٦) وأنه استطاع بمواقفة ضد البابوية في روما أن يصبح في نظر البيزنطيين في عداد القديسين ومبعث إلهام وقوة للأجيال التي تليه (١٢٧) .

وأيا كان الأمر ، فان بطريركية فوتيوس الثانية لم تدم طويلا ففي سنة ٨٨٦ م توفي باسيل الأول واعتلى ابنه ليو السادس Leo XI (٨٨٦ - ٩١٢ م) العرش واعقب هذا التغير على الفور اعتزال فوتيوس لمنصبه بأمر الامبراطور (١٢٨) . والمعروف أن ليو لم يكن على وفاق مع والده باسيل الأول الذي

---

(١٢١) جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ، ص١٧٦

(١٢٢) Photii Patriarchae Constantinopolitant Collationes accurataeque demonstrationes de episcopis et Metropolitis, ed. Migne, in: Patrologiae Curus Completus, Series Graeca, vol. 104, Cols. 1120-1232.

(١٢٣) M. Gordillo, "photius et Primatus Romanus". Orientalia Christiana Periodica, 6 (1940), 5-39.

وانظر ايضا :

Dvornik, Photian Schism, 126; M. Jugie, "L'Opuscule Contre La Primaute Romaine attribue a Photius", Melanges L. Vaganay, 2 (1938) 43-66.

(١٢٤) من المحتمل ان وجود هذه الفكرة في بيزنطة منذ القرن التاسع هو ما دفع الامبراطور باسيل الثاني (٩٧٦ - ١٠٢٥م) ان يسأل البابا يوحنا التاسع عشر (١٠٢٤ - ١٠٣٣م) قائلا : « هل يحق لكنيسة القسطنطينية ان تطلق على نفسها صفة العالمية داخل حدود سلطانها بموافقة البابوية ؟»، انظر :

Dvornik, Recent Research, 51 qnd note 171.

(١٢٥) F. Dolger und A. Schneider, Byzanz, (Bern, 1952), 135-137.

(١٢٦) F. Dolger, Byzanz und die Europaische Stattenwelt (Darmstadt, 1964), 103 and 315-316.

ويبدو ان اصحاب هذا الرأي من المؤرخين يستندون في ذلك الى الكتاب القانوني الصغير المعروف باسم Epanagoge اللذي صدر مع كتاب قانوني اخر يعرف باسم Procheiron في عهد باسيل الأول كمقدمة لعمل قانوني ضخم (يشبه انجاز جستنيان القانوني) كان الامبراطور باسيل الأول قد امر باعداده ولكنه لم يكتمل . والمعروف ان كتاب Epanagoge تناول فكرة الكنيسة والدولة كوحدة واحدة على رأسها الامبراطور والبطريرك كرأسين لهذا العام . ويصور هذا الكتاب دور الامبراطور موازيا لدور البطريرك . فالامبراطور هو رأس العالم الزمني والبطريك رأس العالم الروحي . والمرجع ان فوتيوس هو صاحب هذه النظرية ، انظر :

Ostrogorsky, State, 214.

(١٢٧) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، ص١٩ .

(١٢٨) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٣٣

تدخل في حياته الشخصية وأجبره على الزواج من ثيوفانو Theophano والتخلي عن زوي Zeo التي أرادها زوجة له . وترك هذا الحادث مرارة كبيرة في نفس ليو ، وما أن توفي والده في ٢٩ من أغسطس عام ٨٨٦ م واعتلى هو العرش حتى قام باتباع سياسة مناقضة لسياسة والده . فتقرب للحزب المتشدد في بيزنطة وقام بعزل فوتيوس من منصبه وعين أخاه ستيفن بطريركا للقسطنطينية بدلا منه . وكان ليو يأمل في أن ينال تأييد الحزب المتشدد من رجال الدين واعترافهم بأخيه الذي لم يكن قد تجاوز السادسة عشرة من عمره بطريركا شرعيا . ولكن فوتيوس كان ضحية هذا التغيير بالطبع (١٢٩) .

ويبدو أن الهدف من وراء تعيين ستيفن Stephen كان في مصلحة الأسرة المقدونية الحاكمة ، فقد رأى ليو السادس أن قيام أحد أفراد الأسرة الحاكمة بتولي هذا المنصب المهم في صالح الدولة . وجدير بالذكر أن ليو السادس أدرك بعد وقت قصير استحالة التعاون مع الحزب المتشدد ، كما أدرك هذا والده من قبل فعاد من جديد إلى اتخاذ جانب المعتدلين .

أما فوتيوس فقد عاش بعد عزله من منصبه حياة هادئة في دير هيريا Hieria مكرسا وقته بالكامل للدراسة والبحث وكانت ثمرة دراساته في هذه المرحلة الأخيرة من حياته كتاب الروح المقدس والذي يعرف باسم Mystagogy (١٣٠) وتوفي فوتيوس في هذا الدير في السادس من فبراير سنة ٨٩١ م .

وهكذا عاش فوتيوس حياة طويلة في خدمة الحكومة الامبراطورية وفي خدمة كنيسة القسطنطينية وفي البحث والدراسة ، ولم تقتصر جهوده وبصماته على الساحة الداخلية أو ساحة الخلاف مع البابوية بل امتد نشاطه إلى مجال آخر وهو مجال التنصير ونشر المسيحية داخل حدود الامبراطورية . وبين الأمم الأجنبية غير الخاضعة للنفوذ البيزنطي في الخارج . وكان نشر المسيحية على مذهب كنيسة القسطنطينية يعني مد نفوذ الامبراطورية السياسي كذلك .

ولقد بدأ برنامج فوتيوس التنصيري الضخم بعد عودة السفارة البيزنطية التي أرسلتها الامبراطورية سنة ٨٦١ م الى مملكة الخزر Khazars (١٣١) . وكان هدف هذه السفارة العمل على تقوية التحالف السياسي مع الخزر ضد الروس الذين هاجموا القسطنطينية سنة ٨٦٠ م ، ويبدو أن هذه السفارة كشفت للادارة البيزنطية آفاقا جديدة لمد نفوذ الامبراطورية السياسي

---

(١٢٩) Dvornik, Recent Research, 45;
ostrogorsky, State, 215;
Grumel, Regestes, I. 130-131.

(١٣٠) انظر :

Photii Patriarchae Constantinopolitani Mystagogy, ed. Migne in: Patrologiae curus completus, series Graeca, vol. 102, Cols. 279-400.

وانظر ايضا :

Hergenrother, Photius, vol. II, 22 ff.;
Dvornik, Recent Research, 45;
V. Grumel, "Chronique des evenements du regne de Leon VI",
Echos d'Orient, 35 (1936), 5-42;
V. Grumel, "la liquidation de la querelle Photienne", Echos D'Orient, 33 (1934), 257-288;
M. Jugie, Theologia Dogmatica christianorum Orientalium ab Ecclesia Catholica Dissidentium (paris, 1926), I, 167-223.

(١٣١) وسام : السلاف ، ص١٧٦ .

والثقافي والديني بين العناصر البشرية الخاضعة للخزر . ولهذا أمر البطريرك فوتيوس بأعداد بعثة تنصيرية وإرسالها إلى مملكة الخزر . وأدى اتمام التحالف البيزنطي الخزرى إلى تفكير الروس في اعتناق المسيحية لذا أرسلوا مبعوثين من قبلهم يلتمسون من الامبراطور البيزنطي أن يجرى تنصيرهم (١٣٢) ، ومن أجل هذا أرسل فوتيوس أحد الأساقفة سنة ٨٦٤ م الى كييف Kiev(١٣٣) . ولكن هذه المحاولة من بيزنطة لنشر المسيحية بين الروس لم يقدر لها النجاح في القرن التاسع الميلادي (القرن الثالث الهجري) (١٣٤) .

أما الجهود التنصيرية الحقيقية والمثمرة التي ميزت بطريركية فوتيوس الأولى والثانية ، فهي تلك الجهود الخاصة بنشر المسيحية بين السلاف ، سواء تلك العناصر السلافية المستقرة في الأقاليم البيزنطية في البلقان في تراقيا Tharce ومقدونياMacedoniaوبقية أقاليم اليونان ، أو بين الكيانات السياسية غير الخاضعة للحكم البيزنطي مثل دولة بلغاريا ودولة الصرب . ومملكة مورافياMoraviaفي وسط أوروبا (١٣٥) .

هذا ويلاحظ أن نشر المسيحية بين العناصر السلافية المستقرة في الممتلكات البيزنطية في البلقان كان أحد العوامل الرئيسية التي مكنت الادارة الامبراطورية من استرداد سيادتها المفقودة على تلك الأقاليم في وسط جنوب البلقان . كذلك نجحت كنيسة القسطنطينية - أيضا - في نشر المسيحية في دولة الصرب وبلغاريا رغم النزاع العنيف بين روما والقسطنطينية على تبعية بلغاريا (١٣٦) . وكان برنامج فوتيوس لنشر المسيحية بين الشعوب الأجنبية يتضمن أيضا بسط نفوذ القسطنطينية على أرمينية ، ولكن فوتيوس لم يحقق الكثير في هذا الاتجاه (١٣٧) .

على أية حال ، فان النشاط التنصيري بين السلاف حقق نتائج ايجابية ودائمة بفضل قيام الأخوين : سريل Cyril ومثوديوسMethodiusمبعوثي فوتيوس الى مملكة مورافياMoravia(١٣٨) بابتكار حروف هجائية للغة السلافية التي لم تكتب حروفها حتى ذلك الوقت . هذا إلى قيام هذين الأخوين بترجمة الكتاب المقدس والترانيم

---

(١٣٢) الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص٣٠٦

(١٣٣) وسام : السلاف ، ص١٧٦

(١٣٤) للمزيد عن جهود بيزنطة التبشيرية وبعثاتها الى دولة الخزر Khazars وامارة كييف Kievالروسية ، انظر :

Dvornik, Legends, 148-180.

وعن هجوم الروس على القسطنطينية سنة ٨٦٠م ودور فوتيوس اثناء الحصار الروسي ، انظر :

A.A. Vasiliev, The Russian Attack on Constantinople in 860 A.D. (Cambridge, Mass., 1946), 150-232; D. Obolensky, "The Empire and its Northern Neighboure 565-1018", Cambridge Medieval History, vol. Iv, pt. I. (1966), 494-496- Photios, Patriarch of Constantinople, Homlies, ed. C. Mango Cambridge, Mass:, 1958), 82 ff.

(١٣٥) وسام : السلاف ، ص١٧٦ - ١٧٧

(١٣٦) F. Dvornik, Les Slaves, Byzance et Rome au IXe Siecle (Paris, 1926), 123 ff, and 233-258.

وسام : السلاف ، ص١٧٨

(١٣٧) تتضح جهود فوتيوس لنشر مذهب كنيسة القسطنطينية بين الأرمن في رسائله الى زعماء الارمن ، انظر :

J. Darrouzes, "notes d'epistolographie et d'histoire des Textes", Revue des Etudes Byzantines, 12 (1954), 174-186.

(١٣٨) بالنسبة لامتداد النفوذ البيزنطي الى مورافيا ، انظر :

F. Dvornik, The Slavess: Their Early History and Civilization (Boston, 1956), 150 ff; Obolensky, Commonwealth, 136-150.

الدينية إلى هذه اللغة الجديدة التي سرعان ما أصبحت اللغة الثالثة في عالم أوروبا في العصور الوسطى [١٣٩] .

وهكذا عاش فوتيوس أحداث القرن التاسع الميلادي (القرن الثالث الهجري) وشارك في صنع وتوجيه تاريخه في مجالات الثقافة والسياسة والدين ، مما جعل منه شخصية من أبرز شخصيات هذا القرن في الشرق والغرب الأوروبي على حد سواء .

تم بحمد الله وفضله ، ، ،

***

(١٣٩) وسام : السلاف ، ص١٨٢
للمزيد عن الاخويين سريل ومثوديوس انظر : الباز العريني : الدولة البيزنطية ، ص ٣٠٩ ـ ٣١٠ .

المصادر والمراجع

اولا : المراجع الأجنبية :

— Ahrweiler H., "Sur la carriere de Photuis avant son patriarcat," BZ, 58 (1965), 348-363.
— Amann E., "jean VIII", DTC, 8 (1924), cols. 602-613.
— Amann E., "photius", DTC, 12 (1935), cols 1536-1604.
— (Bryer ed.) Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring symposium of Byzantine studies University of Birmingham March 1975). Edited by A. Bryer (Birmingham 1975)
— Bury J.B., A History of the Eastern Roman Empire from the fall of Irene to the Accession of Basil I (802-867) (London, 191
— Bury J.B., The Imperial Administrative System in the Ninth Century (New York, 1911)
— Bury J.B., "The Relationship of Photios to the Empress Theodora", EHR (1890), 255-258.
— Darrouzes J., "notes d'epistolographie et d'histoire des Textes", REB, 12 (1954), 174-186.
— Diehl C., "la legende de 'lempereur Theophile,", SK, 4 (1931) 33-37.
— Diehl C., Manuel D'Art Byzantine (Paris, 1925-1926) 2 vols.
— Dolger F., Byzanz und die Europaische Staatenwelt (Darmstadt, 1964).
— Dolger F., Regesten der Kaiserurkunden des Ostromischen Reiches 565-1455 (corpus der griechischen Urkunden des Mittelaters und der nuen zeit, Reihe A. Abtlg. I), I-Iv (Munchen — Berlin, 1924-1965).
— Dolger F. und Schneider A., Byzanz (Bern, 1952).
— Dvornik F., Byzantine Missions among the slavs (New Brunswick N.J., 1970)
— Dvornik F., "Constantinople and Rome", CMH, 4,pt.2 (1966), 431-472.
— Dvornik F., "La Carriere Universitaire de Constantin Le Philosophe", BSI, 3 (1931), 59-67.
— Dvornik F., "Le Premier Schism de Photius", Actes du IV Cogres International d'Etudes Byzantines (Sofia, 1935), 315-350.
— Dvornik F., Les Legendes de Constantin et de Methode Vues des Byzance (Prague, 1933).
— Dvornik F., Les Slaves, Byzance et Rome au IXe Siecle (Paris, 1926).
— Dvornik, "Photuis' Career in Teaching and Diplomacy", BSI, 34,2 (1973), 211-218.
— Dvornik, "The Patriarch Photios and Iconoclasm", Dop, 7 (1953), 69-97.
— Dvornik F., "The Patriarch Photius in the Lights of Recent Research," Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress (Munchen 1958), III,2.
— Dvornik F., "patriarch Photius, Scholar and statesman", CF, 13 (1959) 3-18; 14 (1960), 3-22
— Dvornik F., The Photian schism: History anf Legend (Cambridge, 1948)
— Dvornik F., The Slaves their early History and Civilization (Boston, 1956).
— Genesius, Regna, ed. Lachman (Bonn, 1834)
— Gordillo M., "photuis et Primatus Romanus", OCP, 6 (1940), 5-39
— Gergoire H., "Etudes sur le IXe Siecle", Byzantion, 8 (1933), 515-550.
— Gregoire "Michel III et Basile le Macedonien dans l'insriptions d'Ancyre",Byzantion, 5 (1929) 327-446.
— Grumel V., "Chronique des evenements du regne de Leon VI", Eo, 35 (1936), 5-42
— Grumel V., "Le Filioque au concile Photien de 879-880 et le Temoignage de Michel d'Anchialos", Eo, 29 (1930), 257-264
— Grumel V., "La genese du Schisme Photien", Atti de V Congresso Internaz. di Studi bizantini (Rome, 1939), 170-198.
— Grumel V., "La liquidation de la querelle Photienne", Eo, 33 (1934), 257-288.
— Grumel V., Les Regestes des Actes du Patriarcat de Constantinople, I: Les actes des Patriarches (Paris, 1972); II (Chalcedon, 1936); III (Chalcedon 1947).
— Haller J., Das Papsttum, Idee und Wirklichkeit (stuttgart, 1951).
— Hergenrother J., Photios Patriarch von Konstantinopel: Sein leben, Schriften und das griechische Schisma (Regens burg, 1867-1869), 3 vols.
— Jager A., Histoire de Photius et du Schism des Grecs (Paris, 1854)
— Jenkins R., Byzantium: The Imperial Centuries AD 610-1071 (London, 1966)
— Jenkins "Constantine VII's Portrait of Michael III", ARB 34 (1948), 71-77.
— Jenkins R., "Symeon Logothete", Dop, 19 (1965), 89-99.
— Jugie M., "L" opuscule contre la Primaute Romaine attribue a Photius", MV, 2 (1938), 43-66.

— Jugie M., Le Schisme Byzantin. Aperscu Historique et Doctrinal (Paris, 1941)
— Jugie M., "Les Actes du Synode Photien de Sainte-Sophie", Eo, 37 (1938), 89-99
— Jugie M., Theologia Dogmatica Christianorum Orientalium ab Ecclesia Catholica Dissidentium (Paris, 1926-1935), 5 vols.
— Laurent V., "le Cas de Photius dans l'apologetique du Patriarche Jean XI Beccos (1275-1282) au Lendemain du II[e] Cocile de Lyon' Eo, 29 (1930) 396-415.
— Laurent V., "les Actes du Synode Photien et Georges le Metochite", Eo, 37 (1938), 100-106.
— Lemerle P., Le Premier Humanisme Byzantin. Notes et remarques sur enseignement' et culture a Byzance des Origines au x[e] siecle (Paris, 1971).
— Marin E., Les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville Jusqu'a la Mort de Photius, (330-898) (Paris, 1897).
— Martin E., A History of the Iconoclastic Controversy (London, 1930)
— Nicholas I (Pope), Epistolae, ed. E. Perels in: MGH, Ep. Vi, pp. 257-690.
— Obolensky D., The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe, 500-1453 (London, 1971)
— Obolensky D., "The Empire and its Northern Neighbours 565-1018", Cmh, IV, Pt. I. (1966) 473-518.
— Orth E., Die Stilkritik des Photios (Leipzig, 1929)
— Orth E., Photiana (Leipzig, 1920) 2 vols.
— Ostrogorsky G. History of the Byzantine State, tran. J. Hussey (New Brunswick, 1957).
— Ostrogorsky G., Studien zur byzantinischen Bilderstreit (Breslav, 1929)
— Photii Patriarchae Constantinopoleos Amphilochia ed. S. Oikonomou (Athens, 1858).
— Photii Patriarchae Constantinopolitani Collationes accurataeque demonstrationes de episcopis et Metropolitis, ed. Migne, P.G., 104, Cols. 1220-1232.
— Photios Patriarchos Constantinoplitanos Epistolai, ed. J. Baletta, reprint (New York, 1978)
— Photii Patriarchae Constantinopolitani Epistolarum Libri Tres, ed. Migne P.G. 102, cols 585-990.
— Photios, Patriarch of Constantinople, Homelies, ed. C. Mango (Cambridge, Mass., 1958)
— Photii Patriarchae Constantinopolitani Mystagogy, ed. Migne, PG. 102, Cols. 279-400.
— Sancti Patris Nostri Photii Patriarchae Constantinopoleos Orantiones et Homiliae ed. St. D'Aristarchus (Constantinopoli 1900)
— Schwarzlos K., Der Bilderstreit, Ein Kamp der Griechischen Kirche und ihre Freiheit (Gotha, 1890).
— Stephanou P., "Les debuts de la guerelle Photienne vus de Rome et de Byzance", OCP 18 (1952), 270-280,
— Symeon Logothete, Chronographia, ed. Bekker in: Theoph.. Cont. (Bonn, 1838), 603-760.
— Theophanes Continuatus Chronographia, ed. I. Bekker. (Bonn, 1838)
— Vasiliev A.A, Byzance et les Arabes I: La dynastie d'Amorium (820-867) II: la dynastie Macedonienne (867-959), ed. Francais par H. Gregoire, M. Canard (Bruxelles, 1935, 1950).
— Vasiliev A.A., The Russian Attack on Constantinople in 860 (Cambridge, Mass. 1946)
— Vita Ignatii Patriarchae, ed. Migne, P.G., 105, cols 487-574.
— Vita Sanctae Theodorae Imperatricis (893), ed. W. Regel, Analecta Byzantino-Russica, 10 (1891), 1-85.
— White D., Paramythitikai Epistolai of Photios Patriarch of Constantinople (Ph.D. Dissertation M.S. Trinity University 1960
— Ziegler K., "Photios", in: Paylys Realencyclopadie der Classischen Altertumswissenschaft (Stuttgart, 1950) vol. 20, cols 667-737.
— Zonaras J., Commentaria in Canones, ed. Migne, P.G., vol. 137, cols 1004-1498.

ثانيا : المراجع العربية :

(١) اسحق عبيد : روما وبيزنطة ، دار المعارف (القاهرة ١٩٧٠).

(٢) أسد رستم : الروم ، ط ١ ، جزءان (بيروت ، ١٩٥٦) .

(٣) جوزيف نسيم : تاريخ الدولة البيزنطية ، مؤسسة شباب الجامعة (الاسكندرية ١٩٨٤) .

(٤) السيد الباز العريني : الدولة البيزنطية ٣٢٣ ـ ١٠٨١م ، دار النهضة العربية (القاهرة ، ١٩٦٥) .

(٥) نبيه عاقل : الامبراطورية البيزنطية (دمشق ١٩٦٩) .

(٦) وسام عبد العزيز : « السلاف في شبه جزيرة البلقان وجهود الامبراطورية البيزنطية لاسترداد سيادتها ٥٩١ ـ ١٠١٨م » ، مستخرج من المجلة التاريخية المصرية (القاهرة ، ١٩٨٤) ـ الصفحات : ١٤١ ـ ٢٠١ .

جمال عبد الرحيم واتجاه جديد في التأليف الموسيقي

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح *

« مثلما حملت مهنة الطب وصناعته صفة المهنة التي تحمي جسد الإنسان من مرضه ، حمت الثقافة والفن عقل الانسان من الزوال على الكرة الأرضية . . فالعلم يحلل المادة ويعيد تركيبها ومشتقاتها ، والفن والثقافة يعيدان ترتيب وتنظيم وجدانيات الانسان ، « ويرسمان له مستقبله ومصيره » .

●●●

تمهيـــد :

ظهر في تاريخ الموسيقى العالمية كثير من الأبحاث العلمية ، التي تناولت دراسة مؤلفين أساتذة على ايدى تلاميذهم ، وما يحضرني الآن في هذه الأبحاث ، تجربة « روبرت كرافت » تلميذ المؤلف الروسي الكبير « ايجور سترافنسكي » . فقد قدم كرافت كتابا بعنوان « مقدمات وتطورات » ، أجاب فيه سترافنسكي على عدة أسئلة أعدها كرافت ، متناولا كثيرا من ذكريات الطفولة والنشأة المبكرة ، وكذلك أسلوبه في التأليف الموسيقي . . والحقيقة أن أبحاث التلاميذ لأساتذتهم المؤلفين ، ما هي الا تجربة صادقة نحو الوصول لحقيقة هؤلاء المؤلفين المجددين ، فهؤلاء الأساتذة هم ـ في الأغلب ـ لا يستطيعون الإعلان عن أنفسهم ، كما أن دورهم أعظم في البحث عن الحقائق الفنية الجديدة .

لذلك عزمت على تقديم هذا البحث ليس فقط لايماني العميق برسالة هذا الفنان ـ وبخاصة في تلك الفترة التاريخية المهمة من حياتنا الثقافية في مصر ـ ولكن لأهميته ـ أيضا ـ في ايجاد حلول جذرية في فن الموسيقى المصري العالمي . فبالرغم من ظهور كثيرا من المقالات

---

* محمد عبد الوهاب عبد الفتاح : فنان تشكيلي ومؤلف موسيقى ساب . درس في كلية الفنون التطبيقيه وتخرج منها ، ثم درس الموسيقى في المعهد العالي للموسيقى (الكونسر فتوار) وتخصص في التأليف الموسيقى ، وذلك بجانب تخصصه في الصولفيج والتربية الموسيقيه .

كتب مؤلفات موسيقيه للبيانو والكورال ولآلات النفخ الخشبيه قدم بعضها في حفلات عامه بالقاهرة ، من مؤلفاته المرتبطه بالبيئة المصرية : « اغنيه مصرية » للكلارنيت والبيانو ، والا وزات الثلاث لكورال الأطفال، « صورة من الريف » لثنائى فلوت و « رق » ، ذكريات الطفوله للبيانو ، انشدى ياصبا ، موال بشندى . . . . الخ .

وقد سجلت بعض هذه المؤلفات تلفزيونيا .

الفنية والنقدية ، وعدد من الأبحاث ، عن هذا المؤلف ، ورسالة الماجستير التي قدمتها عنه ، الا انني أحسست أن من الواجب الكتابة عن جمال عبد الرحيم بطريقة أكثر موضوعية وتعمقا .

وبالفعل فقد بدأت في الاعداد لهذا البحث مواجها مشكلة قلة المراجع ، مراعيا أن يكون هذا العمل نتاج مجهودات خاصة بقراءات تاريخية ، **فتجربة التاريخ تؤكد حقيقة معاناة المبدعين في تاريخ الفن العالمي ، وبخاصة من القائمين على النظريات الفنية التقليدية . . وبالطبع تقع على المبدعين أمانة المسؤولية الأولى في ربط حلقات التاريخ ، فهم وحدهم المخلصون في تأملهم الموسيقي ، الصادقون في حدسهم الفني ، القادرون ـ برغم صعوبة ظروفهم ـ على اثبات حقيقة الفن الجديدة . . لذلك ركزت على أن يكون الفصل الأول من الباب الثالث حافلا بأمثلة متنوعة من أعمال هذا** المؤلف « المجدد » لتوضيح أسلوبه .

وأحب أن انوه هنا ، ان بحثي هذا هو ثمرة جهد دائب في تجميع المعلومات والنماذج الموسيقية العديدة ـ وهو ثمرة انصات متصل لعدد كبير من أعمال المؤلف المهمة . . وعلى الرغم من أني اجتهدت في سبيل تحقيق عمل واف . مكتمل المعلومات على قدر المستطاع ، الا أني لا أزعم أنني استطعت أن أبلغ الغاية في كتابة هذا البحث ، فما زال الطريق فسيحا أمام الآخرين لكتابة ما قد يستكشفونه في الكتابة عن هذا المؤلف . علما بأنني اضطررت في بعض الأحيان الى اجراء شيء من الاختيار والاختصار . ومن ناحية أخرى فقد حرصت في هذا البحث على الاهتمام « **بموضوعية البحث العلمي** » فدوري هنا لا يهدف اطلاقا الى (الانقاص) من قدر أحد ، أو تعظيم الحقائق أكثر مما تستحق ، فأمانة التاريخ وحدها هي التي تجعلني أقول ، أن جمال عبد الرحيم مؤلف « رائد » تكون بين يديه أسلوب (جديد) لم يكن من فراغ ، ولكنه عانى وكافح من أجل تحقيقه ، وجاهد لنشره بين جمهوره وتلاميذه .

وأخيرا ـ وليس آخرا ـ أحب أن اذكر أني رجوت أن يكون هذا البحث ، وليد تجربتي في الدراسة والتعلم على يدي هذا المؤلف لمدة ليست بقصيرة « تقارب العشر سنوات » ، وقد تعمدت ، خلال هذه الفترة ، أن أنظر لأعماله لأجيد عملية (المقارنة) بينه وبين مواطنيه الآخرين ، بعين « الناقد المتربص » ، وبرؤية موضوعية محايدة . . وقد توصلت بالفعل الى عدة حقائق أحسست أن من واجبي نشرها حتى يتضح للقاريء الأثر المهم الذي رسمه جمال عبد الرحيم في الحياة الموسيقية في مصر على المستويين التعليمي والفني ، والمباديء التي يعيش من أجل ان ينشرها بين الأجيال ، آملا أن أكون بذلك قد قدمت مجهودا متواضعا يكشف عن اتجاه متميز في موسيقانا المعاصرة .

جمال عبد الرحيم :

مع مطلع القرن العشرين شهد العالم شرقه وغربه موجة من التطور السريع ، اخذت فيه العلوم والحضارات شكلا جديدا لم يكن في الحسبان . وقد كانت الموسيقى الغربية بالذات من الفروع الاكثر تأثرا بتلك الوثبة الكبيرة ، وبالطبع كان على فن الموسيقى في اوروبا ان يستكمل المسيرة بعد وصول الحركة الرومانتيكية للذروة تشبعها على ايدى قمم عصرها . أما في الشرق وبخاصة مصر ، فقد آن لنا ان نستيقظ وأن تأخذ مصر نصيبها من الرقي والحضارة المعاصرة ـ وبخاصة اذا كان الشرق هو مهد الفنون ـ فلا بد أن نقوم بعملية (تجميع وتنسيق) لتراثنا الموسيقي . وكان لابد من التجديد والابتكار في هذه الموسيقى ، وبالفعل فقد

بعثت الروح القومية[١] في المصريين بفضل كفاح الزعيمين مصطفى كامل ومحمد فريد ، وقد انعكست هذه الروح القومية في مختلف مجالات الفنون ، فنجدها في شعر احمد شوقي ، وتماثيل محمود مختار ورسوم محمود سعيد ومحمد ناجي . . أما في مجال الموسيقى فقد كانت الموسيقى مقتصرة على أسلوب الغناء في هذه الفترة ، بالرغم من ظهور عدد من الملحنين الذين اهتموا بعض الشيء بالموسيقى المسرحية أمثال سلامة حجازي (١٨٥٢ ـ ١٩١٧) وداوود حسني (١٨٧١ ـ ١٩٣٧) وكامل الخلعي (١٨٨١ ـ ١٩٣٨) فقد لحن كل منهم عددا من الأغاني والأدوار والموشحات للفرق المسرحية التي كانت منتشرة حينذاك مثل فرقة نجيب الريحاني ، وفرقة علي الكسار ، الا ان سيد درويش (١٨٩٢ ـ ١٩٢٣) يعتبر أهم ملحن ظهر في تلك الآونة ، استطاع ان يجدد في أسلوب الغناء السائد ، وان يطور الأغنية المسرحية مستلهما في أدائها نماذج من استعراضات الطوائف الشعبية فعبر عنها بنغماته ومثلها تمثيلا صادقا .

أما حالة الموسيقى الجادة ، فلم يكن لدينا تاريخ يذكر في مجال هذا النوع من الموسيقى ، **فلم تبدأ بالفعل الموسيقى المصرية المتطورة خطواتها الأولى الا في حوالي منتصف هذا القرن ـ بمحاولات مجموعة [٢] من** الموسيقيين المصريين تحمسوا للروح القومية المصرية ، ولكنهم تأثروا كثيرا بالمدرسة الكلاسيكية . . والرومانتيكية الأوروبية ، وحاولوا تطبيق نفس مبادئها في مؤلفاتهم المصرية ، فتكونت بذلك عدة مشاكل فنية وعلمية كان لابد من حسمها في هذه التوليفة[٣] الموسيقية الجديدة .

●●●

وسط هذا الجو المشتعل بالروح القومية بهدف إعادة الثقة الى الشخصية المصرية ، والخروج بها من مفترق الطرق . **وفي الوقت الذي شهدت فيه الساحة الفنية مولد المؤلف المصري « جمال عبد الرحيم » ، في الخامس والعشرين من نوفمبر ١٩٢٤ بالقاهرة . لتبدأ بذلك الموسيقى المصرية المتطورة في الدخول في مجال مهم .**

كان أبوه يعشق الموسيقى ـ ويجيد العزف على عدة الات شرقية ـ سرعان ما اكتشف موهبة ابنه الموسيقية ، فتعهده بالتربية الموسيقية كهواية ، حيث بدأ جمال عبد الرحيم في دراسة الموسيقى في سن مبكرة ، وعلى الأخص آلة البيانو على أيدى نخبة من الاساتذة الممتازين الأوروبيين المحليين نذكر منهم (هانز هيكمان) و (اينياس يتجرمان) ولكن لم تكن لدى والده رغبة في تخصص ابنه في الموسيقى ، حرصا منه على مستقبله ،

(١) القومية هي التعبير عن المشاعر الوطنية بشكل اكبر من النزوع الى العالمية ، وقد ظهرت هذه الحركة في القرن التاسع عشر اولا في مجال السياسة نتيجة لعدة مؤثرات ساعدت على ايقاظ الوعي الوطني في كثير من البلدان الأوروبية . . كما ظهرت في القرن العشرين معالم لهذه الحركة القومية في اعمال بعض المؤلفين على رأسهم « بيلا بارتوك » . . ومفهوم القومية في الموسيقى يعني استغلال المؤلف لبعض الالحان الشعبية المتوارثة في وطنه . بكل مميزاتها الايقاعية واللحنية والمقامية في مؤلفاته الذاتية التي ترتكز على صنعة التأليف الموسيقى العالمي ، وقد يقوم المؤلف بشكل غير واع بابداع مؤلفات موسيقية رفيعة تحمل الطابع القومي اي تحمل نفس مميزات ومذاق التراث الشعبي لموسيقى بلده .

(٢) تنقسم اجيال المؤلفين المصريين الى ثلاثة اجيال (الأول) ويضم يوسف جريس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) وابو بكر خيرت (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) والثاني وهو الجيل الذي ينتمي اليه جمال عبد الرحيم ويضم عزيز الشوان ، رفعت جرانه وحليم الضبع وآخرين . أما الثالث فيضم معظم تلاميذ الاستاذ جمال عبد الرحيم نفسه ، والذين درسوا عليه التأليف الموسيقى في الكونسيرفتوار .

(٣) فمن المؤلفين المصريين من اكتفى بوضع (اسماء) من البيئة المصرية لاعطاء الطابع القومي لمؤلفاته . بينما العمل الموسيقى لا يعكس المزاج الشرقي ، وكذلك ابو بكر خيرت ـ المؤلف المتميز بين مؤلفي الجيل الأول ـ لم يتحرر من الكلاسيكية الاوروبية ـ التي تأثر بها ـ بالرغم من استخدامه للالحان الشعبية في بعض مؤلفاته . . ولكن على اية حال فقد كانت لهم محاولات جادة وصادقة نحو الوصول الى موسيقى قومية عالمية ، افسحت الطريق الى موسيقى قومية اكثر تحددا وتبلورا .

لذلك التحق جمال بكلية الاداب جامعة القاهرة لدراسة التاريخ حيث تخرج فيها عام ١٩٤٥ وكان طوال دراسته الجامعية يزاول نشاطه الموسيقي بتشجيع من جمعية هواة الموسيقى بالكلية ، إلا أنه وجد بعد تخرجه أن مستقبله الحقيقي هو في الموسيقى ، لذلك فقد سعى لكي تتاح له فرصة السفر لألمانيا الغربية ، وعاونه في ذلك د . طه حسين وزير المعارف حينئذ وهناك امضى سبع سنوات (١٩٥٠ ـ ١٩٥٧) قضى أغلبها في أكاديمية الموسيقى بمدينة فرايبورج لدراسة التأليف الموسيقي وكان أستاذه هو هارالدجنسمر ، وهو من أبرز تلاميذ الموسيقى الالماني الأشهر بول هندميث .

وعند عودته للقاهرة قام بالتدريس في المعاهد الموسيقية العالية بمصر مثل معهد التربية الموسيقية (وكان وقتها للبنين فقط) ثم في الكونسيرفتوار الذي بدأ التدريس فيه منذ انشائه عام ١٩٥٩ ، ثم عين ١٩٧١م ، استاذا ثم رئيسا لقسم التأليف والنظريات بمعهد الكونسيرفتوار ثم وكيلا للمعهد . . . ولم يقتصر عمل عبد الرحيم على التأليف فقط ، بل امتدت جهوده ـ بصفته رئيسا لقسم النظريات والتأليف ـ في المشاركة بوضع خطط المناهج الدراسية وترجمة بعض الكتب الاجنبية ، كما شارك في عدة مؤتمرات دولية ، وأيضا في مناقشة عدة أبحاث للماجستير والدكتوراه . . كذلك أدى جمال عبد الرحيم دورا ثقافيا مهما داخل الحياة الفنية المصرية والعالمية . كما قدم عددا من الاحاديث الفنية المهمة في الصحافة والاذاعة والتلفزيون .

ومن ناحية اخرى فجمال عبد الرحيم الانسان ذو شخصية تتصف بالهدوء والثقة ، والتواضع . فهو فنان « راهب » داخل معبد الفن يبحث بنظرته الصوفية المتأملة عن أفضل وسائل أداء وتوصيل رسالته السامية تجاه بلده ومجتمعه ، فرسالته المهمة داخل الحقل التعليمي موزعة بين تأليف مبتكر ورعاية حقه للموسيقيين الناشئين ، فقد تتلمذ على يده العديد من الخريجين[٤] من قسم التأليف الموسيقي لمن لهم نشاط مهم في حياتنا الموسيقية ، وهو يعني بطلابه وخريجيه بأن يربي فيهم عقولا موسيقية متجددة وحريصة على التراث المصري والعربي ـ دون ان تكون نسخا مكررة من فنه الشخصي .

وتكريما لجهوده وتقديرا من الدولة لفنه حصل جمال عبد الرحيم على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (مرتين) ، كما حصل على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي وذلك عام ١٩٧٣م . وجائزة وزارة الثقافة ١٩٦١ وجائزة عن موسيقى الفيلم التسجيلي (اوزوريس) عام ١٩٧٥م .

أعماله واتجاهاته في التأليف :

بدأ جمال عبد الرحيم مشواره الفني مع التأليف الموسيقي حوالي عام ١٩٥٩ . عندما قدمت له مجموعة[٥] خمس قطع صغيرة للبيانو ، وقد كشف هذا العمل الصغير عن فنان قدير سوف يترك بصماته الغائرة على ملامح التأليف الموسيقي في مصر . فقد استطاع جمال عبد الرحيم ان يخلق في هذا العمل موسيقى مصرية بالأسلوب العالمي المعاصر ، وأن يوجد في مؤلفاته إحساسا فنيا قويا مع أصالة التقاليد الموسيقية الشرقية .

موسيقى الحجرة :

بهذه الأهداف المحددة ، بدأت تتكون لدى المؤلف لغة شخصية جديدة ، تستمد خاماتها من الجذور

(٤) عدد من المصريين ، ومن الاخوة العرب . واذكر من المصريين نبيل اسكندر ـ عبد المجيد سليم ـ صلاح رضا ـ يوسف عزيز ـ مونا غنيم ـ راجع داود ـ وجمال سلامة .

المصرية الأصيلة . لذلك نجد المؤلف في (الفترة الأولى من حياته الفنية (١٩٥٤ - حتى ١٩٦٩) يسعى جاهداً للاستفادة من المقامات الشرقية ، ومن الايقاع الغني الذي يتميز به الانسان الشرقي في صياغة معاصرة ، ويتضح ذلك كثيرا في عمله المهم في هذه الفترة « صوناتة الفيولينه والبيانو » التي عزفت بالقاهرة لأول مرة في مايو ١٩٥٩ ، حيث أثبت هذا العمل ، قدرة جمال عبد الرحيم في التعبير عن أسلوبه الشخصي بلغة جديدة انصهرت فيها الحضارتان الشرقية والغربية . . وفكرته في الحركة الأولى من هذه الصوناتة هي بناء عمل موسيقي يقوم على تفاعل خلية موسيقية أساسية[٥] ، ويقول الناقد الموسيقي الالماني هـ . شتوكنشمت[٦] بعد سماعه لهذا العمل في مقالة له في مجلة الاذاعة والتلفزيون . بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٦٧ يقول عن أسلوب جمال عبد الرحيم في هذه الصوناته :

« وباستخدام هذا الاسلوب تكون موسيقى جمال عبد الرحيم ، قد تخطت اسلوب المؤلف الموسيقي المجري « بيلابارتوك » بمرحلة كبيرة . وقد كان لأسلوب بارتوك تأثير كبير عليه بلا شك . وهو ان كان سليلا لهندميت الا أنه لم - يتأثر به الا في بعض لحظات من الحركة الثانية الغنائية البطيئة للصوناتة . وفضلا عن ذلك فان لهذا العمل الموسيقي كله أسلوبه الشخصي المتميز الذي لا يستمد خصائصه من الوسائل المطروقة الدارجة للموسيقى المتشبهة بالفولكلورية ، ولا من الموسيقى « المتأورية » لبعض المؤلفين الأسيويين والإفريقيين الجدد ، فنحن في هذه الصوناتة امام فهم فردي وجديد تماما بحيث لاتخطئه العين ، وروحانية تتخطى كل الحواجز القومية للحضارات . ففي هذه التآلفات والايقاعات والالحان يعيش تراث حضارتين عظيمتين توشك كل منهما على التعرف على الأخرى ، وعلى قياس نفسها بها .

وإذا كنا قد تعودنا ان نخلل باهتمام ما يسمى بالعناصر « غير الأوروبية » في موسيقى ديبوسي وأوليفيه ميسيان ، وغيرهما من الأوروبيين ، فلا يجب أن نقف بلا حراك أمام اعمال مثل هذه الصوناتة لجمال عبد الرحيم ، والتي يتناول فيها فنان الشعب من الجانب الآخر ، عالمي الشرق والغرب تناولا يثبت ان الوحدة الفنية بينهما ممكنة التحقيق » .

كما كتب جمال عبد الرحيم في مجال موسيقى الحجرة « الى الشهداء العرب » لآلة البيانو وكذلك « تعبد » لآلتي الكلارينيت والبيانو ، و « مرثيه » للتشيللو والبيانو ، و « رومبا » للتشيللو والبيانو ، التي عزفت في جامعة تامبا (Tampa) بجنوب فلوريدا بالولايات المتحدة الامريكية هذا بالاضافة الى سباعية لآلات النفخ الخشبية بعنوان « إلى العمل » .

وأستطيع أن أقول أن باستخدام المؤلف لمسافة الثلاثة أرباع الصوت في موسيقاه البوليفونية قد بدأ بالفعل اتجاه جديد نحو توظيف هذه المسافة بطريقة غيرت معها الأسلوب التقليدي في استخدام هذا البعد ، ويعتبر عام ١٩٨١ بداية جديدة في أسلوب المؤلف وتغيرا جوهريا في اتجاهات المؤلف الموسيقية ، حيث قدم جمال عبد الرحيم ثنائية « الفيولينة والتشيللو » وكذلك

---

(٥) راجع بند خامسا « الصيغة والبناء » في (ج) (استخدام جديد لصيغة الصوناتة) .

(٦) هانز هاينس شتوكنشمت هو استاذ الموزيكولوجية بالجامعة التكنولوجية ببرلين ، وهو ناقد موسيقى في اهم الصحف والدوريات الموسيقية الاوروبية . ومؤلف كتب في النقد الموسيقي ، ترجمت الى عدة لغات ، ومن اشهرها كتاب عن « شونبرج » وكتاب عن « مبدعو الموسيقى الجديدة » .

« ارتجالات » على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد في نفس هذا العام وفي هذين العملين أضاف المؤلف ألوانا صوتية جديدة لتلوينه مستوحاة من البيئة المصرية والشعبية بصفة خاصة . وتقول جريدة فرانكفورتر الجمانية تستاتيونج » الصادرة في فرانكفورت بألمانيا الاتحادية عن الارتجالات عندما عزفت مع الثنائية في عدد من مدن المانيا مثل فرانكفورت وفرايبورج تقول « نجد في هذه القطعة تأثيرات شرقية لا تخطئها الأذن في تركيب ابعاد النغمات وفي الزخارف والايقاعات ، وان كانت هناك تأثيرات اوروبية سواء في الكونترانبط الكامن في نسيج اللحن ام في الهيكل البنائي »، كما تقول نفس الجريدة في عدد ٥ نوفمبر ١٩٨٣ عن الثنائية « ان ثنائية جمال عبد الرحيم بحركاتها الثلاث لهو عمل غزير في ابتكاره واضافة الى الطريق الذي بدأه بارتوك في التوفيق السعيد بين ماهو اوروبي وما هو عربي وهو يزخر بالعزف المزدوج والعزف بالنبر (Pizz) وتتخلله من حين لآخر جمل من صوت واحد « يونيسون » مليئة بالابعاد الشرقية المميزة « كالثانية الزائدة » والحليات التي نعرفها عن الالحان الشرقية . وقد استطاعت عازفة الفيولينة « بسمة عبد الرحيم » وعازف التشيللو « كامل صلاح الدين » ان يضيفا إلى الايقاعات المتشابكة واصوات الفلاجوليت الممتدة رنينا لا يصدر الا عن رباعي وترى بأكمله » .

وفي عام ١٩٨٢ أعاد المؤلف كتابة القطع الخمس الصغيرة المكتوبة للبيانو لمجموعة وترية كموسيقى حجرة عزفت في مهرجان الشباب الدولي بكندا بوليو ١٩٨٥ . وقد استفاد المؤلف من امكانية الالات الوترية في عزف الثلاثة ارباع التون وذلك مثلما حدث في « دعابة » الحركة الرابعة حيث تحول المقام الاساسي من كورد على ري الى بياني على ري . اما « تأملات » المكتوبة لآلة الفيولينة المنفردة عام ١٩٨٣ فتدل على قدرته في الكتابة البوليفونية الرصينة لآلة وترية منفردة بما يتناسب مع إمكاناتها .

وفي عام ١٩٨٤ كتب المؤلف « مناجاة » للكلارينيت المنفرد وقد قام بعفزها للمرة الأولى العازف المصري محمد حمدي في بعض مدن ألمانيا ، **ويعتبر اول عمل مصري يكتب لآلة نفخ خشبية تعزف ثلاثة أرباع الصوت .**

الموسيقى الغنائية :

في مجال الموسيقى الغنائية استطاع جمال عبد الرحيم أن يطبق في هذه الفترة مبادئه الموسيقية الجديدة على أسلوب الغناء المصري ـ التقليدي ويعتبر عمله الكبير غنائية « كانتاتا » قصيدة للباريتون والكورال والاوركسترا « **الصحوة** » أول عمل اوبرالي مصري استطاع ان يبقى على وضوح الكلمة العربية وسط الغناء الأوبرالي . وقد قدمت هذه القصيدة لأول مرة في ١٦ يوليو سنة ١٩٦٦ على مسرح الجمهورية بأوركسترا القاهرة السيمفوني وكورال أوبرا القاهرة قيادة الاوركسترا احمد عبيد وقيادة الكورال اوريانوكورس والغناء المنفرد يوسف صباغ كما قدمت هذه الغنائية بالترجمة الالمانية في المانيا وسويسرا عام ١٩٨٢ . كذلك تمثل اغنيتاه « اذرفي ياعين » و « يارب » المكتوبتان لكونترالتو او متزوسوبرانو والاوركسترا عدة جوانب مهمة في اسلوبه الغنائي[7] كذلك اغنية « الامير العبد » شعر عبد الوهاب البياتي للسوبرانو والالطو ومجموعة من موسيقى الحجرة تمثل عدة جوانب مهمة في اسلوبه الغنائي وايضا النار والكلمات « للسوبرانو مع

(٧) راجع سابقا « الموسيقى الغنائية » .

البيانو او اوركسترا صغير ». ومجموعة أغانٍ مسرحية « حاملات القرابين ».

وبداية من عام ١٩٧٠ نستطيع أن نحدد فترة جديدة في حياته الفنية الفترة الثانية (٧٠ - ١٩٧٨) حيث نلمح اتجاها جديدا في اسلوب جمال عبد الرحيم يتلخص في التركيز على الشخصية المصرية من خلال واقع البيئة نفسها. وكم كانت مهمة جمال عبد الرحيم شاقة في خلق موسيقى تتفق مع المزاج الحضاري للشخصية المصرية في اطار عالمي رفيع ومتجانس مع الاساليب الفنية المعاصرة، وتدل مجموعته الكورالية « **ملامح مصرية** » اربع حركات « المكتوبة على أساس الاغاني الشعبية » الحنة، مرمر زماني، روّق الأناني، الواد ده ماله » تدل على قدرته في الكشف عن قوة كامنة وطاقات جديدة لم يسبق لأحد أن اكتشفها في موسيقانا الشعبية بمقاماتها الشعبية كما تدل على قدرته على توظيف الأدوات والعناصر الغربية الفنية توظيفا جيدا وجديدا في إطار شرقي أصيل.

واذا كنا بصدد الحديث عن موسيقى جمال عبدالرحيم الغنائية فيجب أن نذكر أن دور « **كادنى الهوى** » لمحمد عثمان يعتبر من أهم الأعمال التي كتبها مؤلف موسيقى على أساس نص موسيقى من الموسيقى العربية القديمة، فهو في صياغته الاوركسترالية الكورالية الجديدة لهذا الدور، قد وضع أسساً فنية تُرسى قواعد فنية حديثة في التأليف الموسيقى يمكن أن نعرّفها هنا باسم « **التناول الفنى** » [٨].

الموسيقى الاوركسترالية :

تعتبر متتابعة الاوركسترا من الأعمال الاوركسترالية المهمة في إنتاج جمال عبدالرحيم فقد اعتمد المؤلف في صياغتها على عناصر الموسيقى التصويرية التى كتبها لفيلم سينمائي تسجيلي عن الحياة اليومية عند قدماء المصريين، اخراج ولى الدين سامح، وهذه المتتابعة لا تهدف إلى الوصف الحرفى البروجرامي أو التصوير الموسيقي المباشر ولكنها تعكس إحساس المؤلف بجوانب من الحياة المصرية في ماضيها الفرعوني المتخيل عبر الحاضر، وتتكون هذه المتتابعة من خمس حركات، « نظرة للماضى الجليل »، « شروق الشمس وبداية يوم جديد »، « حياة الأسرة »، « العمل »، « إلى روح الرقص المصرية » ويعتبر هذا العمل أول أعمال المؤلف الاوركسترالية وقد قدمه اوركسترا القاهرة السيمفونى للمرة الأولى بقيادة المايسترو اليوغسلافي « جيكازور افكوفتش » في التاسع من يونيو سنة ١٩٦٦ [٩]. وفي عام ١٩٦٧ كتب المؤلف مقدمة « وروندو بلدى » المأخوذ من الحركة الثالثة لصوناتة الفيولينة، وقد أسماه المؤلف « بلدى » لما تدل عليه هذه الكلمة على كل ما هو أصيل وطيب من تراث الطبقة العاملة البسيطة من سكان المدن، ممن ظلوا محافظين على تقاليدهم وطريقتهم في الحياة ولم تجرفهم المدنية الغربية بعد. وقد كتب ألحان هذا الروندو من نفس جو ألحانهم وتدفق ايقاعهم، ولكن دون اقتباس حرفي لأي لحن معين من الموسيقي الشعبية [١٠]. أما (تنويعات على لحن شعبي مصرى) فقد كتبها المؤلف أصلا لآلة البيانو عام ١٩٥٦، وقدمت للمرة الأولى في العشرين

---

(٨) أنظر التناول الفني في البند خامسا من الصيغة والبناء.

(٩) كما سجلتها وزارة الثقافة على اسطوانة لم يبق منها الا نسخ ضئيلة بعد احتراق الاوبرا وكذلك راديو موسكو ١٩٧٢.

(١٠) وقد عزف هذا الروندو من قبل بوساطة كل من اركسترا انقرة السيمفوني واوركسترا القاهرة السيموفونيةكما سجلتها اذاعة فرانكفورت عام ١٩٧٨، واذاعة ال بي بي س العربية بلندن.

من ديسمبر عام ١٩٦٩ في اطار حفلات اوركسترا القاهرة السيمفونى في المؤتمر الدولى الثانى للموسيقى في القاهرة وكانت القيادة لفرانز ليتشاور ، وفي هذه التنويعات ، يبرز التحرر الايقاعي ، والموازين المتغيرة التي تتيح للموسيقي تدفقا ايقاعيا حرا ـ كذلك نجد لغته الهارمونية وأساليبه البوليفونية مشتقة من نفس الأبعاد المميزة لألحانه المقامية ، وتتكون هذه التنويعات من ست حركات الأولى والثانية (في انسياب) والثالثة (في خشوع) والرابعة (في قلق) والخامسة (على خطو القافلة) والتنوع السادس (في أسلوب الرقص المصري) . ومن ناحية أخرى فان المؤلف قد اهتم بواقع التاريخ المصري الفرعوني مستلهما قصصه وأساطيره فكتب في عام ١٩٧٢ قصيداسيمفونيا « ايزيس » ، كما كتب « مارش احمس » في نفس العام . عندما كلفه الاستاذ **زكي طليمات** بكتابة الموسيقى التصويرية للعرض المسرحى الكبير **(موال من مصر)** وهذا المارش يمثل موكب انتصار أحمس . ويصاحب لمشهد دخول أحمس بعربته الحربية منتصرا ، ومما هو جدير بالذكر ان الموسيقي التصويرية للعرض المسرحي (موال من مصر) **قد نالت جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي عام ١٩٧٣** . . وهناك عمل اوركسترالي اعتمد فيه المؤلف على أحد القوالب الشائعة في الموسيقى العربية الكلاسيكية وهو قالب السماعى وضربه وقد كتب المؤلف هذا العمل تحت عنوان اسم هذا القالب « سماعي » .

ومن الأعمال البالغة الأهمية في موسيقى جمال عبدالرحيم عمله الرائع **« الرقصة الاحتفالية » للاوركسترا مستمدا فيه تقاليد جديدة مستلهمه من جذورنا المدنية الشعبية الأصيلة ، ويعتبر هذا العمل من أهم أعماله التي تظهر براعته في التلوين** الاوركسترالى الجيد وكذلك الصياغة ، وعلى قدرته الابداعية في التجدد الايقاعي المستمد من فكرة ايقاعية سنكوبية ، تتكرر بشكل تفاعلي مع أجزاء جديدة في توافق محكم وجيد ، وفي هذه الرقصة المسماه كذلك « صهبة » اشارة الى أسلوب الاحتفال المنطلق في الأجواء المصرية الشعبية في المدينة .

أما في مجال « **الكونشرتو** » فقد كتب المؤلف أكثر من عمل نذكر منها « بحيرة اللوتس » للفلوت والاركسترا ، وقد كتب هذا العمل من قبل للفلوت والبيانو ثم أعاد صياغته للاركسترا مع الفلوت ، كذلك كتب « **رابسودية التشيللو** » مع الاركسترا ذلك العمل المحكم التأليف ، الصافق ، الذي يحمل الروح الخاصة للموسيقار . . **وفي فانتازيا الفيولينة والاركسترا** استغل المؤلف اللحن الشعبي البسيط (الواد ده ماله) في عمل بوليفونى محكم البناء ، ولقد قدمها عازف الفيولينة المصرى حسن شرارة في مدينة زغرب بيوجوسلافيا وسجلتها الاذاعة هناك ، كما قدمت في نيويورك ولندن وباريس بنجاح كبير . الا أن المؤلف أعاد كتابة هذا العمل برؤية جديدة في عام ١٩٧٩ سُجل لاذاعة صوت أمريكا بنيويورك في نفس العام . وتتميز هذه الرؤية الجديدة بالتحكم في توسيعاته اللحنية والمقامية ، والسيطرة التامة على فنون الكتابة البوليفونية والهارمونية .

ومن المؤلفات الاوركسترالية « في مجال الكونشرتو » كتب المؤلف « **أصداء** » **للفلوت والاركسترا** ويعتبر هذا العمل من المؤلفات التي لا يتدخل في ابداعها سوى نزعته الشخصية ، وان كان هذا العمل يؤكد ان جمال عبدالرحيم يستطيع ان يعيد تمثيل الفنون الشعبية الأصيلة ـ بعد هضمها ـ المترسبة في ضميره الفني .

وهي قدرة في التأليف [١١] لا يستطيع عليها الا فنانون موهوبون مرتبطون بتراثهم الفني ارتباطا وثيقا ، ومتفهمين لقيمة الابداع والتجديد .

موسيقى الأطفال :

كتب جمال عبدالرحيم في هذا المجال عددا زاخرا ومتنوعا من موسيقى الأطفال ، فقد كتب لكورال الأطفال سبع أغانٍ كورالية في صياغة بوليفونية جديدة عام (٧٣) نذكر منها (سوسة كف عروسة) ، (وكان فيه سيدة واحدة) ثم أضاف ثلاث أغانٍ أخرى عام (١٩٨٠) نذكر منها الثعلب ليصبح المجموع عشر أغانٍ . وقد انتشرت هذه المجموعة من خلال تسجيلها في اسطوانة ومن خلال اذاعتها في الاذاعة المصرية ، ومن مؤلفاته التعليمية المبسطة التي تستخدم ألحانا معروفة (ثلاثية صغيرة على لحن شعبي للأطفال) وأيضا (دعابة) على أغنية للأطفال للفيولينة والبيانو .

ومن الأعمال المهمة التي يجب ان تذكر في موسيقى جمال عبدالرحيم للأطفال هو أوبريت (الطيب والشرير) الذي ظهر عام ١٩٨٢ وكتبه كامل أيوب وأخرجها جلال عبدالقادر وحسين حامد ونفذتها هناء سعد الدين وقد قدمت على مسرح متروبول . . وأهم ما يميز هذا العمل ، توفيق المؤلف في وضع موسيقى تصور الأحداث من خلال توافق جيد بين الثلاثي (الموسيقى والغناء ـ الدراما ـ الباليه) ويقول الناقد الموسيقي مدحت عاصم في إحدى مقالاته الأسبوعية في جريدة الأخبار بتاريخ ١٩٨٢/٣/٢٥ يقول :

« الذي راعني في هذا العمل هو موسيقاه التي وضعها جمال عبدالرحيم ، وأخضع فيها الأصالة المصرية للقواعد العلمية الحديثة . فبلغ بها أرقى المستويات العالمية في التأليف والكتابة الاوركسترالية مما أستطيع أن أقول بصدق أنه شارك بها في وضع الأساس الراسخ الذي سوف يقوم عليه بناء الموسيقى المصرية في الاطار العالمي كما نحبها ان تكون . . . كان التلوين المعبر لآلات الاوركسترا الذي بلغ فيه جمال عبدالرحيم شأنا لم تبلغه موسيقى مصرى من قبل دليلا على ان الموسيقى المصرى يستطيع أن يخرج من أسر النطاق المحلي المحصورة فيه موسيقانا الى النطاق العالمي الرحب ، وذلك عندما يتهيأ له العلم والدرس والموهبة والثقافة الفنية الرفيعة ، وهو ما تحقق لدى (جمال) ، وبها أمكنه ان يقدم هذا العمل . . والذين يقولون بأن موسيقانا مقصّرة بمقاماتها المتعددة المتشعبة المسافات عن أن تقف الى جانب الأعمال الموسيقية العالمية ، عليهم أن يسمعوا كيف واءم جمال عبدالرحيم في عمله هذا بين مقامات النواثر والحجاز كار والنهاوند المرصع وبين القواعد العلمية العالمية » .

الموسيقى التصويرية :

تتميز موسيقى جمال عبدالرحيم التصويرية بسمات فنية خاصة تختلف عن الموسيقى التصويرية التقليدية ، فهو يتميز دائما باتقان العمل التصويري ، بحيث يخلق منه عملا يتساوى مع قيمة العمل الأصلى (سينمائيا كان أم مسرحيا) ، له بناء وكيان ذو شخصية فنية مستقلة ، هذا بجانب الى تعميقه لمشاهد وأحداث الفيلم ، بل يصلح لأن يُعزف في ربرتوار الحفلات الموسيقية ، إما بعد تعديل طفيف ، أو باعتباره نواة لعمل أكبر . وذلك كما حدث بالفعل في معظم أعماله السينمائية ، ومثال ذلك « متتابعة الاركسترا » وهي مأخوذة من موسيقى

---

(١١) يضع النقاد هذا الاسلوب في « المستوى الثالث » عند كتابة موسيقى شعبية في قالب عالمي بعد « المستوى الأول » وهو التوزيع والمستوى الثاني وهو اعادة خلق هذه الموسيقى .

فيلم « الحياة اليومية عند قدماء المصريين » وقد كتب جمال عبدالرحيم الموسيقى التصويرية لعدد من الأعمال السينمائية والمسرحية والاذاعية والتلفزيونية مثل الموسيقى التصويرية للأعمال الآتية :

« النحات أنور عبدالمولى » للسينما ، « حاملات القرابين » و « موال من مصر » للمسرح ، « القدس » للاذاعة ، « اوزوريس » للتلفزيون .

موسيقى الباليه :

كتب جمال عبدالرحيم موسيقى ثلاثة باليهات ، كلها مرتبطة ومستوحاه من واقع البيئة المصرية (فرعونية أو شعبية) وباليه اوزوريس المأخوذ من فيلم تلفزيوني بنفس الاسم . كتب عن موسيقاه كثير من النقاد تحليلات ودراسات لما تتميز به من مغامرة جريئة في مجالات الموسيقى المعاصرة ، يقوم بها أستاذ متمكن استطاع ان يستحضر روحا فرعونية في قلب غابة من الايقاعات المعاصرة . وفي تجمع فني في موسكو للاستماع الى جمال عبدالرحيم كان من بين الحاضرين « المؤلف الروسي » خاتشادوريان و « بلاسيفان » مندوب دار النشر الموسيقية ، وقد عرض عليهم جمال عبدالرحيم نوت بعض أعماله وكانت موسيقى باليه اوزوريس مفاجأة الحاضرين لاستخدامه آلات الايقاع بشكل غزير وقد صرح خاتشادوريان بعد سماعه لهذا العمل « **ان مؤلفات جمال عبدالرحيم تجمع بين التنوع والمعاصرة والاصالة** »(١٢) . ومما هو جدير بالذكر ان موسيقى هذا الباليه المكتوبة لآلات الايقاع والهارب ومجموعة موسيقى الحجرة (ثلاثة مشاهد) قد لاقت نجاحا فنيا وجماهيريا في عرضها الأول ١٨ ابريل ١٩٧٥ كما قدمها باليه اكاديمية هانوفر بالمانيا الغربية ـ ثم أعاد تصميم رقصاته المصمم المصرى عبدالمنعم كامل وذلك بعد اضافة مشهدين آخرين .

كما كتب موسيقى باليه « ايزيس » (ديويتو) وقد قدمت بوساطة مجموعة من باليه القاهرة وكان العرض الأول لهذا الباليه قد قدم في مهرجان طوكيو عام ١٩٧٤ . أما الباليه الثالث فقد أتمه المؤلف في عام ١٩٨٠ بعنوان « حسن ونعيمة » مستلهما ومعبرا عن جو الريف المصرى ، فلأول مرة يكتب جمال عبدالرحيم عملا كبيرا يصور فيه الحياة الريفية بكل هذا الفهم العميق والصدق والتعبير عن أصالة الريف ، ويكفى المستمع شحنة الشجن العذبة التي تتفجر طاقاتها في الحركة الثانية من هذا العمل ، وقدرته على خلق جو جنائزى حزين في هذا المشهد الثاني « نعيمة تبكى حسن » .

و « حسن ونعيمة » قصة واقعية معروفة في الأدب والغناء الشعبي المصري ، وهي قصة المغنى الريفي حسن الذي شغف حبا بنعيمة ، الا أن أسرتها ترفضه وتقتله . . وقد استوحى المؤلف من هذه القصة موسيقى هذا الباليه الذي يتكون من ثلاثة مشاهد .

المشهد الأول « رقصة شعبية »

وتعبر عن فرحة الحب ولقاء الحبيبين ثم ينتهى بقتل حسن .

المشهد الثاني « نعيمة تبكى حسن »

يخيم شبح الموت لمقتل حسن حبيبها على أيدي أقارب نعيمة .

المشهد الثالث « فرح ريفي »

تسبح نعيمة في الخيال فتتصور زفافها الموعود لحسن

(١٢) جريدة الاهرام في عددها الصادر ١٣/٦/١٩٧٥ .

وتستعرض في مخيلتها أنغام أغاني الزفاف ، ولكنها تفيق في النهاية على الواقع المؤلم الحزين .

ومما هو جدير بالذكر النجاح الكبير الذي لاقته موسيقى هذا الباليه عند تقديمها في عدة مدن أمريكية وفي باريس وروما ١٩٨٠ .

يتضح مما سبق أن أعمال جمال عبدالرحيم الموسيقية زاخرة ومتنوعة ، ولكن هل هناك فلسفة معينة ينشدها المؤلف من خلال هذه الأعمال ؟ وما هي الأسس الفنية التي بنى عليها فلسفته وتجديداته الموسيقية ؟

●●●

الفلسفة الجمالية لموسيقى جمال عبدالرحيم

١ ـ تلمس روح التجديد والتجريب :

التجديد اصطلاح نسبي يطلق دائما على كل الظواهر الفنية الجديدة والمحيرة . . فالتجديد قد يكون نموا نابعا من طيات الماضي وثناياه ، وناشئا من حتمية فرضت على الفنانين ان يبدعوا أعمالا جديدة . . كما ان القدرة على خلق شيء جديد هو شرط أساسي للخلود في عالم الفن . . . واذا حاولنا متابعة عنصر التجديد في فن جمال عبدالرحيم سوف نجده مجددا مبدعا أساليب قيمة وجديدة لم تكن تعرف من قبل عند سابقيه المصريين والعالميين . . ولا أحاول أن أقيم مدى خلود أعماله في المستقبل ولكننى أستطيع أن أؤكد أن **جمال عبدالرحيم سباق الى خلق موسيقى مصرية قومية رفيعة بقيم جمالية لم تظهر مبادئها عند معاصريه أو عند الأجيال الموسيقية السابقة له ، فهو يعد الحجر الراسخ الذي استقر عليه هذا الفن الموسيقى القائم على الكتابة الموسيقية الواعية المبتكرة في مصر .**

وفلسفة التجديد عند جمال عبدالرحيم تكمن في الايمان بالتراث مع التقدم والتطور ومبادرته الفردية ـ ان صح هذا القول ـ في ارادة التغير والتجديد لازمة للتغلب على حالة الجمود وتجنيب المجتمع ويلات الوقوع فيها . . فكل مجتمع ملتزم بالتراث على طول الخط لا بد ان يظهر فيه يوما بعض الفنانين الذي يناط بهم دائما أو تجبرهم الظروف على الامساك بزمام المبادرة على طريق التغيير والخروج على التراث الفني المتوارث بما يشبه التقديس فاذا ما استطاعوا كسب آخرين الى صفوفهم ، سواء من خلال ما يحرزونه من نجاح أم لسبب قوة شخصياتهم الفنية فانه يتكون بذلك دائرة ابداع جديدة ـ ويبدأ الطريق نحو تكوين « تراث جديد » .

لذلك ليس من العجيب ان موسيقى جمال عبدالرحيم لا تفهم من أول مرة للاستماع وليس غريبا ان عزف موسيقاه تحتاج للعازف المثقف موسيقيا ـ والواعى بفلسفته الفنية ، كذلك القائد « المايسترو » لا بد ان يكون على درجة عالية من الفهم الموسيقى لمؤلفات جمال عبدالرحيم .

وبتجديدات جمال عبدالرحيم فتح أمام جيل الشبان المؤلفين ـ وبخاصة تلاميذه ـ آفاقا لمستقبل فسيح فهو يعتبر الرائد الأول بين المؤلفين القوميين حيث استطاع ان يخلق حركة فنية بالمعنى الحق للكلمة ـ وذلك بدراساته الفولكلورية واهتمامه بالتراث الشعبي وتأصيل روح التمعن أولا في تراثنا قبل البدء في عملية التطور أو « الاستلهام » .

أما التجريب فأستطيع أن أقول أن في موسيقاه هذه الروح وهي الصفة الدائمة التي يتصف بها المجددون ولكن التجريب هنا ليس للتجريب في ذاته ـ والمغامرة الفنية ان كانت موجودة ليست هدفا في حد ذاتها وانما

لتحقيق غاية معينة بعيدة كل البعد عن روح التطرف الفني ، فهو يؤلف فنا موسيقيا له روح ومنطق يتسق مع مفاهيمه وتحقيق أهدافه ، وليس في موسيقاه جدولة أو برنامج جدولي يمكن للعقل الالكتروني حسابه . فدراسة وفهم موسيقاه يأتي أولا وأخيرا عن طريق عقل بشري ينبض بالحياة .

٢ ـ القومية والشخصية المصرية :

الاصالة الفنية هي نزوع المبدع لأن يكون منتميا الى المكان والزمان الذي ينشأ فيه . . ثم قدرة هذا المبدع على ان يتفاعل ويفرز فنا معبرا شاملا لرائحة وطعم هذا المكان وهذا الزمان . . وللشخصية وللبيئة المصرية دور مهم في موسيقى جمال عبدالرحيم فقد عبر عنهما كثيرا باستنباط ألحان وايقاعات مميزة للاجواء الريفية المصرية والبدوية . . فهو يؤمن بأن اللحن والايقاع اللذين يتغنى بهما الانسان الشعبي ما هما الا تعبير عن دورة حياة كاملة وما هما الا تعبير عن فكره ومعتقداته ، وباختصار فالايقاع واللحن بين يديه أدوات عظيمة للكشف عن أبعاد في الشخصية المصرية في أزمانها المتغيرة وأماكنها المختلفة . . لذلك نجده يستفيد كثيرا من الواقع المادى المصرى الذي يتمثل في الحياة اليومية للمغنين والبائعين الجائلين كما استفاد من الواقع المعنوى والبعد النفسي للشخصية المصرية والتي تبدو في العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية والتي تشكل وجدان الفنان بل والانسان المصرى . وهذه بعض أمثلة من أعمال المؤلف تثبت مدى قوميته ومدى تفاعله بالشخصية والبيئة المصرية .

ـ مناجاة للكلارنيت المنفرد [١٣] . وفيها روح التعبد والتصوف .

ـ المتتابعة السيمفونية من خمس حركات . وهي تصور العادات والتقاليد من خلال جذورنا التاريخية .

ـ التنويعات السمفونية الستة على لحن شعبي للاركسترا . وفيها تعبير عن قيم الانسان المصرى المتوارثة .

ـ ثنائية الفيولينه والتشيللو

ـ تأملات للفيولينه المنفردة ويعبران عن الواقع المعنوى والبعد النفسي .

ـ ارتجالات على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد وفيها تعبير عن الواقع المصرى من خلال لحن بائع متجول .

ـ موسيقى باليه حسن ونعيمة . ويصور فيها المؤلف الجو الريفي الشعبي .

ـ موسيقى باليه « اوزوريس » ويستوحى فيها المؤلف (الجو الفرعوني) .

ـ دور « كادنى الهوى » وهو تعبير على اهتمامه بتراث الموسيقى العربية .

وأيضا اهتمامه بالتاريخ المصرى القديم فيتمثل بعدة أعمال نذكر منها **« مارش أحمس »** والقصيد السيمفوني **« ايزيس »** .

وقد لاحظت ـ من تعامل المؤلف مع نماذج فنية من قاع الريف المصري ومن تخليه للتراث الفرعونى القديم عبر الحاضر ، عدة أوليات ، تمثل المحصلة الفنية او الجماليات الموسيقية التي تمخضت عن تفاعله بالشخصية المصرية :

(١٣) استخدم المؤلف فيها المقامات المحتوية على الارباع .

١ ـ هندسة بناء اللحن وصرحية التصميم في الجملة .

ويتضح ذلك في عنصر اللحن وعنصر الايقاع .

٢ ـ البعد المعنوى والنفسى

ويتضح ذلك في التنسيق والزخارف الميلودية وتطبيق تقاليد وروح الموسيقى المصرية مثل الارتجال والتقاسيم .

٣ ـ الفلسفة الصوفيه والتأمليه

ويتضح ذلك في بعض المؤلفات الانفرادية وبخاصة فيما يميزها من تجدد ايقاعي .

٤ ـ التوفيق بين الوضوح والعمق

ويتضح ذلك في عناصره الهارمونية المجسمة وتضافر الحانه .

٥ ـ الجميع بين بساطه الفورم والتوسع والتحكم في الصيغ الكبيرة .

ويتضح ذلك في اختيار الفورم « الصيغة » التي تلائم كل عمل فني .

٣ ـ قومية جمال عبد الرحيم في اطار موسيقى القرن العشرين :

اذا اردنا تصنيف موسيقى جمال عبد الرحيم وسط موسيقى القرن العشرين فانها تأخذ مكانة رفيعة بين المدارس القومية التي ظهرت في هذا القرن . . لقد وجد جمال عبدالرحيم أن الطريق لا بداع الجديد ، هو التحرر من القواعد المألوفة في المدرستين الكلاسيكية والرومانتيكية يكمن في الاستعانة بخامات الموسيقى الفولكلورية في مصر والتي لم تتأثر بأي مؤثر خارجى يفسد أصالتها أو فطرتها [١٤] ـ وبخاصة وهو يدرك أن العالم الغربي اليوم يتطلع الى الجديد في فن الموسيقى الشرقية بثراء الحانها ووفرة مقاماتها وتعدد ايقاعاتها ـ فعمل على دراسة عناصرها المميزة لخلق موسيقى رفيعة تستمد فلسفتها الجمالية من أصول وتقاليد الموسيقى الشرقية الكلاسيكية وتجمع بين ملامحها عناصر علمية وعالميه للوصول بها الى مكانة رفيعة ومهة بين موسيقى القرن العشرين ومن الأسباب المهمه التي جعلت اسم عبدالرحيم يتمتع بمكانة مرموقة بين فناني الموسيقى العصرية في هذا القرن أنه استطاع ان يرفع بموسيقانا من بساطة الخط اللحنى المفرد الى الكثافه الهارمونية والتضاد البوليفوني والعمق الصوتى وأن يحل مشكلة التعبير عندنا فقد أوجد لغة عصرية جديدة يمكن تسميتها باسم « اللغة الموسيقية الثالثة » نتجت من انصهار ابجديات اللغتين الموسيقيتين « الشرقية والغربية » لتخرج منها الموسيقى اكثر تعبيرا واقرب لروح الشرق .

وتدل قائمة اعمال المؤلف (المتنوعة) [١٥] التى عزفت او سجلت خارج مصر في مختلف بلدان العالم بنجاح كبير على مدى توفيقه في تكوين اسلوب مصرى قومى يستلهم عناصر التراث الشعبي والفني للموسيقى العربية استلهاما غير مباشر ويمزجها مزجا فريدا بين أهم موارد التجديد التي ظهرت في تيار الموسيقى العام في القرن العشرين . . كما تدل هذه القائمة على مدى نجاحه في ان يكون خير سفير لتوصيل الفنون الموسيقية المصرية الأصيلة للمستمع الغربي في صياغة فنيه وعلمية دقيقة .

---

(١٤) وهذه مبادىء شبيهة بمبادىء المؤلف المجري « بيلابارتوك » والذي استغلها في موسيقاه القومية .

(١٥) راجع ذلك من خلال اعماله واتجاهاته في التأليف .

٤ ـ فلسفة جديدة في تناول الموسيقى الشعبية :

لقد شهد القرن التاسع عشر في أوروبا وروسيا حركة واسعة لاحياء تراث الفنون الشعبية بمختلف مجالاتها . . وقد كان للموسيقى نصيب وافر في استلهام فنونها الشعبية في سباق فني جديد وهوما ادى الى تدعيم الابداع القومي . الا ان هناك حركة احياء اخرى قد حدثت بالفعل على مشارف القرن العشرين لهذا التراث ولكن بمفهوم مختلف .

فالرومانتيكيون يتعاملون مع الموسيقى الشعبية من منطلق رومانسى لذلك يغيرون من طابع الموسيقى الشعبية حتى تصبح ملائمة لقوانيهم الموسيقية ومشاعرهم الرومانسية . . اما مؤلفو القرن العشرين فهم ينظرون اليها نظره علمية لذلك يعتمدون اساسا على الحفاظ على ملامح الطابع القومّي للخامات الموسيقية البدائية . . وعلى ادواته الفنية المستحدثة .

أما في مصر فالوضع الفني يختلف كثيرا . . فالموسيقى بالنسبة لنا لاتُعنى الا بالغناء [(١٦)] وأي أغانٍ ـ لاتهتم فقط الا بالجملة اللحنية التي تمتلىء بالأنين وبعيدة كل البعد عن التصميم الجيد والبناء السليم لفن الألحان . . وتتغنى بموضوع واحد هو العذاب والفراق والهجر [(١٧)] . . . ان في الموسيقى الشرقية تراثا جيدا وغنيا في عناصره الموسيقية . . ولكن أين نحن الآن من الاستفادة من هذه الكنوز ؟ .

للاجابة على هذا السؤال بدأ جمال عبدالرحيم الاهتمام بتراث الموسيقى الشعبية وهو في ذلك يهدف الى أمرين :ـ

اولا : نفضْ الا سلوب الكلاسيكي والرومانتيكى الذي لايتناسب روحه مع روح موسيقانا ولا مع روح العصر الحالي ـ والبحث عن قواعد ومفاهيم مختلفة تماما ولكنها تستمد أصولها وتقاليدها من تراث الموسيقى الشرقية .

ثانيا : مناقضة أسلوب الغناء السائد بمعنى نقضْ كل الشوائب التي لحقت بموسيقانا الشرقية من عادات سيئة التصقت بها في فترات تاريخية معينة . انحدرت فيها كل الفنون [(١٨)] .

واهتمام جمال عبدالرحيم بتراث الموسيقى الشعبية شبيه إلى حد كبير بقومية القرن العشرين إلا ان اسلوبه لايقتصر على هضم الكنوز الموسيقية الشعبية وتمثلها . . إنما يحمل كذلك انماطا من الأفكار الجديدة والاساليب المستحدثه القيمة . . وهو يعيد صياغة نماذج من المأثورات الشعبية الموسيقيه بعد ان يخضعها لأسلوب مبنى على قواعد الموسيقى الحديثة وهو بذلك « يخلق فنا رفيعا متطوزا » [(١٩)] على اساس الفن الشعبي يسرى في

(١٦) عرف الانسان القديم الرقص ثم الغناء قبل معرفته الموسيقى البحتة . . بعد ذلك عرف الموسيقى مقترنة بالرقص والغناء (كمصاحبة) الى ان جاء دور الموسيقى لتأخذ مكانها الأول بين فنون الرقص والغناء ، ولتصبح اهم اداة قادرة على التعبير دون مساندة الفنون الاخرى .

(١٧) وفي مجال الموسيقى المسرحية فلم يبرز فيها الا سيد درويش بدأ بداية جديدة في تلحين الاوبريتات وادخال نوع جديد لم تعرفه الموسيقى الشرقية من قبل وهي الاغنية « المسرحية » الا ان نكسة كبرى قد اصابت محاولاته ولم تجد تجديداته من يرعاها ويكملها ورجعت الموسيقى مرة اخرى الى مجال الاغنية .

(١٨) فهو في ذلك ينظر الى تراث الموسيقى الشعبية بنظرة تعرف باسم « النظرة العلمية والتاريخية في تحليل مدى اصالة الاعمال الشعبية الموسيقية » ومن هنا كان لابد لنا من ان نتعلم كيف نميز بين التراث الشعبي الأصيل الراقي وبين ما هو مقلد ـ علينا ان نغربل تراثنا الموسيقي لنحافظ على ما هو راق وننميه ولنقاوم ما هو مقلد ونعمل على ابادته .

(١٩) يقول المؤلف في ذلك في لقاء للباحث معه « لقد انشغلت بالشق الشعبي من الوجدان المصري منذ اللحظة الأولى في مؤلفاتي وذلك يتضح في (القطع الخمس الصغيرة) للبيانو وخاصة رقصة الدربكة ـ كما تأثرت كثيرا بالحياة الشعبية وبخاصة الجو الشعبي المدني الأصيل وهذا نجده في المتتابعة (الحركة الاخيرة) الى روح الرقص المصرية ، كما نجده في الروندو الذي استوحيت فيه رقص العمال الصعايدة عندما يصفقون ويرقصون على ايقاعاتهم الأصيلة ».

وجدان المستمع المصرى ليثرى ويؤكد انتماءه القومى . ويوصله لمستوى متقدم لتذوق الفنون الموسيقية الرفيعة ، ومن الأمثلة المهمه التي تتضح فيها فلسفته ـ في استخدام بعض جزئيات او عناصر ـ المادة الفولكلورية الموسيقية ـ موسيقى باليه « حسن ونعيمة » بحر كاتها الثلاث وقد أثبتت فلسفته هذه أنه من الممكن تحقيق تلك المعادلة الصعبة بين التراث والتطور وذلك لأن التراث الموسيقى الأصيل يدفع الفنان دائما الى خلق عناصر فنية جديدة سيأتى اليوم الذي تعتبر فيه هذه العناصر تراثا كلاسيكيا وقاعدة أصيلة تتدارسُها الأجيال .

ولايفوتنى في هذا المضمار أن أقول أن المؤلف لايهتم بالموسيقى الشعبية الاهتمام الذي يصل الى حد التطرف أو المبالغة ـ بدليل أن له كثيرا من الأعمال الموسيقية المبتكرة [٢٠] التي لاتستند إلا إلى النزعة الفردية إلا بداعية الذاتيه وحدها ، استلهمها من وحى موهبته وضميره الفني فحسب . . . . كما أنه أدرك في الوقت نفسه الخطر الذي ينتج من التشبث بكل ماهو جديد لمجرد كونه جديدا .

●●●

التجديدات الفنية في موسيقى جمال عبدالرحيم

اذا كانت الغاية الرئيسية للفن هي المتعة بمعناها الحرفي ، أي إشباع الحس كما يقول البعض ، فإن ثمة طرقا مختلفة للاستماع بالموسيقى على غرار الطرق العديدة للاستمتاع بالحياة ، فالى جوار المتعة الحسية التي يعدها البعض أعظم اهدافها ، هناك المتعة الذهنية ، والتي بدونها لايمكن لأى إنسانٍ إذا الاستمتاع بالفنون الجادة والرفيعة وتتصف موسيقى جمال عبدالرحيم بهذه الصفة الجديدة على طبيعة موسيقانا الشرقية والتي لم تتوفر عند مواطنيه الآخرين (من اعضاء الجيلين الأول والثاني) لهذا يمكن القول أن جمال عبدالرحيم ليس مجرد مؤلف موسيقى صنعته اختيار الأصوات في وحدات الزمن بل هو مفكر موسيقى تستطيع الأذن الواعيه أن تستشف فلسفته من بين ثنايا موسيقاه ، وإذا كان لابد من وصف عام لأسلوب المؤلف قبل الدخول في دقائق تجديداته ، فإنى أقول أن جمال عبدالرحيم هو« مهندس » التأليف الموسيقى وصاحب أسلوب معمارى جميل يحمل في طياته فكرا وفلسفة عميقتين تستمد أصولهما من واقع الموسيقى العربية ، ومن موسيقى التراث الشعبي الأصيل .

فتجد بدايته في العناصر الموسيقية تثبت شقين « الأول » ان نشأته في معترك الحياة الحديثة لم تجعله ينزلق في بعض التيارات المتطرفة ، فلم تؤثر فيه العناصر الغريبة عن موسيقانا التي اتسمت بها بعض من موسيقى القرن العشرين ، ولكنه استطاع ان يوظف تلك العناصر توظيفا قويا في اطار شرقى أصيل . و« الثاني » أنه استطاع أن يكشف عن قوى وطاقات جديدة لم يسبق لأحد أن اكتشفها في موسيقانا الشرقية ، وقد تمكن من تطويع واستثمار ادواتها الوفيرة في إطار الموسيقى الجادة . . والآن نقول . . كيف استطاع أن يحقق هذين الشقين في أبجديات لغته الموسيقية .

أولا : اللحن

تتميز موسيقى جمال عبدالرحيم بالبناء اللحنى المحكم فهو يعتمد كثيرا في ألحانه على الأجناس المكونة

(٢٠) نشير الى بعض منها على سبيل المثال لا الحصر :

صوناته الفيولوينة الحركتان الأولى والثانية ـ باليه اوزوريس ـ رابسودية التشيللو ـ الصحوة ـ اصداء للفلوت والاركسترا ـ خمس قطع صغيرة للبيانو (ماعدا الدربكة) .

للمقامات الشرقية العربية حيث يستخدم المسافات التي تميز هذه المقامات مثل (الرابعة الناقصة ـ والرابعة الزائدة ـ والثانية الزائدة ـ والخامسة الناقصة ـ والثامنة الناقصة) استخداما مدروسا يدل على فهم جيد لخريطة هذه المقامات وعلاقتها ببعضها ، كما يستثمر هذه المسافات استثمارا يخدم بناءه اللحنى السليم معتمدا في ذلك على حاسته الموسيقية الصادقة التي تمكنه من اختيار النغمة المناسبة بالايقاع المناسب « بما يفيد في المعنى الموسيقى .

ونختار هنا مثالا جيدا لتوضيح ذلك من مجموعة القطع الخمس الصغيرة للبيانو) اللحن الاول من القطعة الثانية سنكوب synkopenوالذي يعزف في هدوء ولكن بحرارة ، مثال ١ـ (١) .

ونستخلص من المثال السابق عده قيم جمالية جديدة في بناء اللحن في موسيقى جمال عبدالرحيم منها ، تغير الصفات التقليدية في الحانه عن صفات الألحان الكلاسيكية والرومانتكية وبخاصة بعد ان تحركت هذه الألحان داخل التونالية المقامية ، وبايقاعات شرقية جديدة ومستحدثة ولكن مع الحفاظ على الخط المنساب المنطقى في الكلاسيكية الشرقية وفي حدود تجعله أكثر تركيزا مع تجنب السميترية الحرفية والإعادة والتسلسل . . وصفة دائمة أخرى تتسم بها ألحان جمال عبدالرحيم وهى (التحوير الفنى) بمعنى أن ، إنه دائما في إعادة الحانه يضفى عليها عنصرا جديدا منها إضافة بعض الحليات المميزة للموسيقى الشرقية أو قلب inversionبعض مسافات اللحن الأصلى بحيث تصبح مثلا : الثانية سابعة والثالثة سادسة وذلك كما في ثنائية الفيولينة والتشيللو سنه ٨١ عند اعادة كل من اللحن الاول واللحن الثاني من القسم الاول (الحركة الأولى) ، مثال ١ ـ (٢) ، أو بتأجيل بعض النوتات ، كما حدث في المثال المبين رقم ١ ـ (١) عند تكرار نموذجى (أ) ، (ب) . . ثم التخلى أحيانا عن وجود السؤال والجواب التلقيدي بمعناه الكلاسيكى في جمله وعباراته ومثال ذلك اللحن الأساسى من « الدربكة » حيث تتكون جمله اللحن الأساسى من قسمين الأول من عبارتين والقسم الثاني من عبارة واحدة مثال ١ ـ (٣) وبوجه عام يمكن القول أن جمال عبد الرحيم يستهدف دائما الموتيف والنموذج « الذي يتميز بسمة إيقاعية ولحنية ذات نكهة شرقية مصرية أصيلة . . وتعد موتيفاته من ناحية التصميم الموسيقى وكذلك جمله وعباراته خامات لحنية قيمة تستحق الدراسه والتحليل .



مثال ١ـ (١)


ثنائية الفيولينة والتشيللو
مثال (١ ــ ٢، ٥)
"الحركة الأولى"
فيولينة
اللحن الأساسي ١
توسيع للحجم الأصوات في أوكتافات مختلفة ٢
وسماح النوبة
مثال (١ ــ ٢)
"رقصة السركة"
مثال (١ ــ ٣، ٥)
بيانو
١
٢
٣
جملة من ثلاث عبارات
مثال (١ ــ ٣)
السلم الموسيقي ودرجات محورية وثابتة
مثال [١ ــ (٤)]
درجات مقامية متغيرة، وباختلافها يتغير نوع السلم دون التأثير على درجة I
ثانية II
ثالثة III
رابعة IV
خامسة V
سادسة VI
سابعة VII
ثامنة VIII
ثامنة كبيرة
رابعة تامة
خامسة تامة
ثامنة تامة
درجات ثابتة في أي سلم.
مثال ١ ــ ٤

أ ـ المسافات البارزة في ألحانه والاهتمام الخاص ببعد الرابعة بأنواعه :

من المعروف أن ترتيب سبع نغمات موسيقية ترتيبا سليما يعرف باسم السلم أو المقام ، كما ان تغير نوع مسافة او اكثر من مسافات (المقام أو السلم) [٢١] من شأنها ان تعطى سلما جديدا او مقاما آخر . وجمال عبدالرحيم لم يتقيد بالنظام السلمى (الكبير او الصغير) في بناء وتصميم designألحانه ، وذلك لعدة أسباب ، منها استهلاك أدوات هذا النظام التقليدي ، وعدم تعبيره عن المزاج الشرقى في تقاليد موسيقانا العربية ، كما ان ذلك النظام الغربي استنفد كل وسائله الفنية ـ حتى عند الغرب ـ لذلك نجد المولف يتطرق دائما الى المقامات العربية الزاخرة ، والغنية بأنواع مختلفة من الأجناس المقامية ، فنجده كثيرا مايستخدم هذه الأجناس المفتقدة في السلالم الغربية ، فتظهر بذلك مسافات أخرى مختلفة عن المسافات السليمة . مثل مسافة الدرجة الثانية الصغيرة من الأساس كما في جنس (الكرد) ومسافة الرابعة الزائدة كما في عقد (النوأثر) . كما يحاول المؤلف في استخدامه للمسافات الكروماتية ان يفسرها تفسيرا مقاميا ، اذ ان هذه المسافات الكروماتية موجودة كثالثة ناقصة بين الدرجتن الرابعة والسادسة في مقام النواثر ، وموجودة في الصبابوسيلك بين الثانية والسادسة .

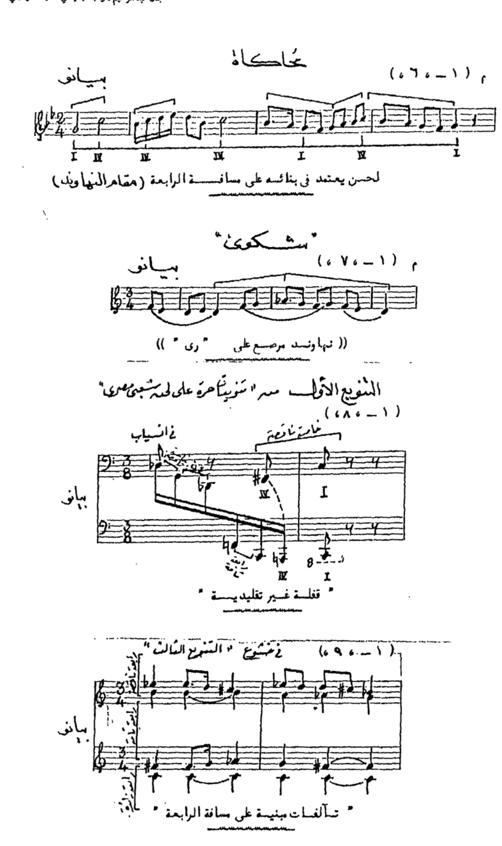
أما مسافة الرابعة فلها اهتمام خاص بين المسافات المقامية الأخرى في المقامات الشرقية ، ذلك لأنها تعتبر المثيل الشرقى لمسافة الخامسة التونالية الغربية في السلمين الكبير والصغير ، كما تعتبر المحور الثاني او (الركوز الثاني) بعد صوت الدرجة الاولى (Tonic) في معظم المقامات الشرقية ، لذلك نجد اهتماما خاصا بهذه المسافة في الحان جمال عبدالرحيم حيث تظهر مسافة الرابعة بأنواعها . الثلاثة في امثلة متعددة من موسيقاه ، فنجد مثلا الرابعه التامة في المثال رقم ١ ـ (٦) من (خمس قطع صغيرة) للبيانو « القطعه الاولى » وكذلك الخامسة الناقصة المميزة لمقام النهاود المرصع كما في القطعه الثالثة « شكوى » نهاوند مرصع على رى مثال رقم (١ ـ (٧) وهناك مثال واضح لاهتمام المؤلف بمسافة الرابعه في (التنويعات الحرة على لحن شعبى مصرى) حيث استوحى الفنان بناء التنويعين الأول والثاني (VAR . I —VAR . II) من مسافه الرابعة .

اما في الهارمونى فليس غريبا ان يستلهم المؤلف نسيجه الموسيقى من نفس هذه المسافة بأنواعها الثلاثة ، ويتضح ذلك على سبيل المثال في قفلة التنويع الأول مثال رقم ١ ـ (٨) حيث نجد السوبر انو يغنى مسافة الخامسة الناقصة الصاعدة ، وهي مقلوب الرابعة الزائدة الهابطة مصرفه ـ للدرجة الأولى . فيغنى « السوبرانو » الدرجة الرابعه ثم الأولى بمسافة الرابعة التامة الميلودية كما نستطيع ان نسمع بين خيوط الهارمونية مسافة الرابعة بأنواعها الثلاثة ، كما في المازورات (٢ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٠) من التنويع الثالث مثال رقم ١ ـ (٩) .

---

(٢١) يتميز السلم عن المقام بثبات كل من الدرجات (الثانية كبيرة ـ والرابعة تامة ـ والخامسة تامة ـ والثامنة تامة) اما الدرجات التي تعرف باسم الدرجات المقامية (modality no te) (الثالثة ـ والسادسة ـ والسابعة) فبتحويرهم ـ تبادليا وتوافقيا تعطي انواع محددة من السلالم الكبيرة والصغيرة . ومن ناحية اخرى فالسلم الكبير والصغير المتعارف عليهما في العصر الكلاسيكي والرومانتيكي ماهما الا انتخاب من المقامات الكنسية القديمة الستة (الايوني والدوري ـ الفريري ـ الليدي والمكسوليدي حيث عرف ايولي باسم السلم الصغير الطبيعي والايوني باسم الكبير الطبيعي راجع مثال (١ ـ (٤) .

اما المقام فبناؤه يعتمد اساسا على تكوين ابعاد مقامية معينة بين درجاته السبع ، بحيث يتكون لكل مقام طابع نفسي خاص يميز شخصيته عن بقية المقامات الأخرى . ولذلك نجد سلم سي ، الكبير يعادل مقام العجم على سي بيمول وسلم لا الصغير الطبيعي يعادل مقام النهاوند في الموسيقى العربية .


حجاكاه
م (١ — ٦٦،)
بيانو
I IV IV IV I IV I
لحن يعتمد في بنائه على مسافة الرابعة (مقام النهاوند)
"شكوى"
م (١ — ٦٧،)
بيانو
((نهاوند مرصع على "ري"))
التوزيع الأول من "تنويعات حرة على لحن شعبي مصري"
(١ — ٦٨،)
في انسياب
خاصة ناقصة
بيانو
IV I
IV I
" قفلة غير تقليدية "
في خشوع
"التوزيع الثالث"
(١ — ٦٩،)
بيانو
" تآلفات مبنية على مسافة الرابعة "

ب - المقامات العربية ذات « ثلاث أرباع الصوت » في ألحانه :

استخدم المؤلف لأول مرة في مصر « المقامات الربعية » في موسيقاه البوليفونية (Polyphonic) العلمية . . ومعروف ان صعوبة استخدام هذه المقامات تأتي من وجود مسافة ثلاثة أرباع التون في بعض المقامات العربية كالراست والبياتي ، في الألحان المتعددة الأصوات ، حيث تتقابل الألحان رأسيا « هارمونيا » في بعض النقاط مما ينتج عنه نوته ربعية مع نوتة أخرى خالية من ارباع الصوت ، لذلك تبدو الأصوات كما لو كانت غير مضبوطة تماما « ناقصة أو زائدة » وبخاصة في الكتابة البوليفونية غير الواعية . الا أن جمال عبدالرحيم استطاع أن يوفق بين تلك النغمات الربعية والنغمات الأخرى مثال (١ - « ١٠ ») . حيث ان رؤيته الأفقية في تأليفه الموسيقي وكذلك أسلوبه الميلودي ، يتناسب جدا مع طبيعة هذه المقامات في معالجته البوليفونية الواعية . وتتميز المرحلة الثالثة « الحالية » من حياته الفنية منذ حوالي ١٩٨٠ . بمؤلفات تعتمد أساسا على تلك المقامات فكتب « تأملات » للفيولينة المنفردة ، وأيضا « ارتجالات » على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد بأسلوب بوليفوني قوي غني بالزخارف الشرقية وأبعاد النغمات الربعية ومتناسب تماما مع طبيعة هاتين الآلتين الوتريتين . أما مقطوعته المسماة « مناجاه » لآلة الكلارينيت المنفرد فتعتبر أول عمل يستخدم به ثلاثة أرباع التون لآلة نفخ يظهر في مصر في مجال الموسيقى الرفيعة . كما ان ثنائية الفيولينة والتشيللو نموذج جيد لأسلوب المؤلف في الكتابة البوليفونية الواعية والتي يشملها نسيجها على أرباع النغم ، فقد استلهم المؤلف في الحركة الأولى لحنا شعبيا هو « وسماح النوبه » من مقام البياتي على نغمة - مي ، وكذلك استخدم في الحركة الثالثة اللحن الشعبي « يانخلتين » من مقام السوزناك على دو . راجع مثالي ١ - (١٠) ، ١ - (١١) .

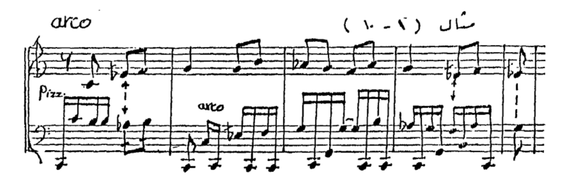
جـ - أفكار أخرى للتحويل (Modulation) والقفلات :

من مميزات موسيقى جمال عبدالرحيم الأساسية تجنب السلطنة المقامية الطويلة « بالطريقة التقليدية السردية » والتجدد الدائم في تحويلاته المقامية ، وذلك بطرق لم تكن معروفة في مبادىء التحويل الكلاسيكي - وان استخدم بعضها مع عدة أفانين مبتكرة يستغلها معا في الكشف عن مجالات جديدة يوسع بها تحويلاته المقامية سواء تلك التحويلات المنطقية السلسة المتعارف عليها في تقاليد الموسيقى الشرقية ، أم تلك التحويلات الجريئة المركبة التي يستكشفها من خلال المسافات المميزة لكل مقام .

ومن هذه الطرق استخدام (التسلسل) غير الحرفي للحن معين لاستخراج مقام بدرجة ركوز جديدة ، وذلك كما حدث في فانتازيا الفيولينة على لحن « الواد ده ماله » حيث بدأ بلحنه الأساسي في جنس العجم على (ري) في « ٧ مازورات » ثم طوّره في محاكاة مشابهة على الدرجة الثالثة ، فظهر بذلك جنس الصبا الزمزمة على (فا#) مثال رقم ١ - (١٢) . كما طبق هذه الطريقة في مقطوعات أرقام (١ ، ٢ ، ٤) من خمس قطع صغيرة للبيانو ، وأحيانا يستخدم طرق التحويل الموسع بتحرير في الدرجات المقامية "modality note" وهو ما يعرف باسم التحويل « المباشر » في الموسيقى العربية - أي بقاء درجة الركوز مع تغيير المقام أو الجنس - ومثال ذلك موجود في الحركة الأولى من ثنائية الفيولينة والتشيللو ، حيث استخدم المؤلف جنس مقام الصبا بأنواعه الثلاثة على نفس الدرجة فظهر الصبابوسيدك في مازورة (٥٧)

استخدام المسافات الربعية في نسيجة البوليفوني

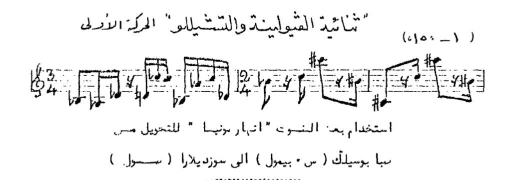
الحركة الثالثة "يا نخلتين" مع ثنائية الفيولينة والتشيلو



الحركة الأولى




"فانتازية الفيولينة والبيانو"
(١ ـ ١٢ ،)
اللحن الأساسي
تسلسل بتصرف «modified Sequence»
التحويل عن طريق التراكورد المشترك "
(١ ـ ١٣ ،)
جنس الصبا
جنس الصبا
جنس الحجاز كار
جنس الحجاز
مقام الحجاز كار
المقام الأساسي على ـ ري
مقام الصبا على نفس درجة ري "التحويل المباشر"
دعابة
(١ ـ ١٤ ،)
P
" حساس اضافي "



والصبا الزمزمة في (٥٨) والصبا العادي[٢٢] في (٦٠) أما اسلوب التحويل البسيط فيعتبر من التصرفات المألوفة في موسيقى المؤلف ، فهو يستخدم في ذلك جنس « تتراكورد مشترك » بين مقامين مثال رقم ١ ـ (١٣) أ ، ب ، جـ .

وكثيرا ما يضيف « حساسا اضافيا » ليس واردا في سياق المقام الأصلي ، مما يضفي على اللحن نوع من التلوين المقامي ، ولتأكيد درجة الركوز (Tonic) وذلك كما في مازورة (٢١) من (دعابة) حيث ظهرت نغمة دو دييز كحساس لدرجة الركوز (ري) مثال رقم ١ ـ (١٤) . ومن الطرق التكنيكية المهمة في مجال التحويل **(Exetended alteration)** وقد استطاع تطبيقها في موسيقاه المقامية ، عن طريق استخدام النوت المتعادلة انهارمونيا ، وكذلك المسافات الانهارمونية فقد استخدم مسافة التون ونصف على أنها (ثالثة صغيرة أو ثانية زائدة) وكذلك البعدين يمكن استخدامها على انهما (ثالثة كبيرة أو رابعة ناقصة) ونجد مثالا (للتحويل الانهارموني) في ثنائية الفيولينة والتشيللو « الحركة الأولى » فقد استخدم المؤلف النغمات الأنهارمونية في « **التحويل الأنهارموني** » ، مثال ذلك في مازورة (٧٧ ـ ٧٩) مثال رقم ١ ـ (١٥) . أما وجود المسافات الكروماتية في بعض المقامات مثل الصبابوسيلك والنوأثر ، فقد أتاحت له استخلاص أساليب « **التحويل الكروماتي** » الملائمة للطابع المقامي .

وفي مجال العودة ـ بعد مغامرات التحويل العديدة ـ فهو بارع في حل هذه « المشكلة » حيث تأتي العودة المقامية عنده منطقية ومسلسلة ، وممهدة تمهيدا سليما لتأتي « القفلة » بطرق بعيدة تماما عن أنواع القفلات الكلاسيكية والرومانتيكية فهو يختم موسيقاه بقفلات تعتمد أساسا على الدرجات المقامية ، وطبقا لنوعها في المقام مثل (الثانية) أو (الرابعة) بأنواعها (والخامسة الناقصة . . . الخ) راجع مثال رقم ١ ـ (٨) . ومثال (١ ـ ١٤) .



ثانيا : الإيقاع

من أهم وأغنى العناصر الموسيقية في موسيقى جمال عبدالرحيم عنصر الإيقاع ، اذ جعله واسع الامكانات حيث خرج به من قيود الوحدة الرتيبة للموازين الموسيقية عن طريق مزجه بعناصر مألوفة في موسيقى التراث الشعبي المصري وموسيقى التراث العربي التقليدي في الأجواء الريفية والمدنية ، والعادات البدوية لمنطقة النوبة فاستخدم بذلك موازين غير مطروقة في الموسيقى الأوروبية (الكلاسيكية والرومانتيكية) كما في رقصة الدربكة والرقصة الاحتفالية ، هذا إلى جانب استخدامه للموازين المتغيرة والشائع استخدام بعضها في الموسيقى المعاصرة في القرن العشرين كما في متتابعة الاوركسترا وبخاصة الحركات الأولى والثالثة والخامسة . . وأيضا في غنائية « **الصحوة** » استعمل المؤلف فيها عددا من الموازين المتغيرة والإيقاعات المركبة عن قصد لتخدم إيقاع الشعر الجديد الحر . . وكل هذا أعطى لموسيقاه حيوية إيقاعية خاصة ، وأضفى على موسيقاه عنصرا إيقاعيا معاصرا إلى جانب مادته الشرقية الأصيلة . . ونستطيع تحديد ثلاثة ملامح أساسية ومهمة ومميزة في إيقاع المؤلف .

أ ـ الموازين العرجاء :

استخدام الموازين غير المنتظمة مثل الخماسي والسباعي وغيرها من موازين الضروب العربية إلى جانب استخدام الموازين المتغيرة ، والتي أصبحت من السمات المميزة لموسيقى القرن العشرين ، وصفة مهمة هنا لابد من توضيحها وهي الاستخدام غير المألوف للموازين المنتظمة العادية(٢٣) وذلك كما حدث في القطعة الخامسة من مجموعة (٥ قطع صغيرة للبيانو) فهو لم يستعمل الطريقة التقليدية لتقسيم الميزان $\frac{8}{8}$ إلى نصفين كل منهما يساوي (٤) بل على العكس استخدم التقسيم ٣ ثم ٣ ثم ٢ مثال رقم ٢ (١) كباص استناتو يستمر حتى مازورة (٨) بل أكثر من هذا نجد لحن السوبرانو وهو الأساسي في هذه القطعة يشارك أيضا مشاركة مهمة في البناء الإيقاعي المذكور ، ويظهر هذا واضحا في مازورتي (١٥ ، ١٦) وكأنهما ميزان $\frac{16}{8}$

ويتضمن ٤ مجموعات ثلاثية واثنتين ثنائيتين

8×2 وفي هذه القطعة بالذات (**رقصة الدربكة**) يحاكي فيها المؤلف طابع الرقص الشعبي ، فنجده كثيرا ما يحدث خللا إيقاعيا يبطل مفعول الوحدة المتكررة التي قد تسبب الملل . . وفي الوقت نفسه فهي تعبير عن المهارة والقدرة الإيقاعية في استخدام تخلخلات إيقاعية شيقة من شأنها أن تعطي التوتر اللازم في مناطق القفلات أو العودة للحن الأول في ختام القسم الأوسط ، وقد حدث ذلك بالفعل في (رقصة الدربكة) في التوتر الإيقاعي الذي أحدثه وجود ميزان $\frac{4}{8}$ في مازورة (٢١) مما يوحي ان النبض الايقاعي قد تحول عند مازورة (٢٠) الى $\frac{12}{8}$.

ب ـ الإيقاع الأفقي وأفانين إيقاعية جديدة :

استخدام ضرب إيقاعي مميز عدة مرات ، وذلك في

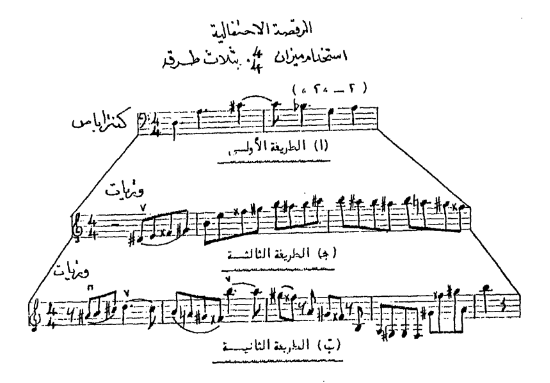
(٢٣) يستخدم المؤلف ميزان 44 في الرقصة الاحتفالية بثلاث طرق :

أ ـ التقسيم غير المنتظم ليكون ضربا يتكون من (٣ ـ ٣ ـ ٢) يقع في مازورتين .

ب ـ استخدام السنكوب كما في موازير (٣٢ ، ٣٣) .

ج ـ الاستخدام الطبيعي المنتظم الواضح بداية من مازورة (٥٣) تقريبا . . راجع مثال رقم ٢ ـ (٢) .





أقسام العرض ، ثم إضافة عدة أفانين إيقاعية طريفة على « الطقم الأصلي » كثيرا ما تستخدم في الأقسام التفاعلية منها إجراء عدة تنويعات على الضرب الأصلي مثل التقسيم الداخلي للوحدة (Inner divison) والمرآة (mirror) والقلب (Inversion) والعكس (ritro grade) والمثال رقم ٢ (٣) من الحركة الأولى (ثنائية الفيولينة والتشيللو) موتيف إيقاعي كباص استناتو في ثالثات كبيرة يظهر أولا في قسم العرض مازورتي (١٥ ، ٣٩) يعود في الظهور في (٦٢ ، ٦٣) بعد تقسيم كل وحدة منه تقسيما داخليا . . راجع أيضا مثال رقم ٢ (٤) .

جـ - تعدد الإيقاع والتوظيف الجيد للسنكوب :

استخدام تعدد الإيقاع في نسيجه الإيقاعي "Polyrhythm" ويتضح ذلك من نماذج عديدة في مؤلفات جمال عبدالرحيم ومثال ٢ (٥) مأخوذ من ثنائية الفيولينة والتشيللو « الحركة الأولى » عبارة موسيقية من مازورة (٤٤ - ٤٧) .



٢ ـ ٧



٢ ـ ٥



الجمع بين الايقاع الموجل " syncope rythm " والايقاع المنتظم

٢ ـ ٦

وصفة أخرى مهمة في إيقاع المؤلف وهي السنكوب سواء في اللحن الأساسي - كما في قطعة (سنكوب) أم في التنويع الأول من (تنويعات حرة على لحن شعبي مصري) أو في المصاحبة كما في « شكوى » المكتوبة لأوركسترا وترى ، كما تعتبر « الرقصة الاحتفالية » أعلى نموذج للسنكوب في مؤلفات جمال عبدالرحيم ، فهي تعتمد من بدايتها حتى نهايتها على ضرب ايقاعي يستغرق مازورتين $\frac{4}{4}$ وهو في ذلك يستخدم السنكوب استخداما جيدا اعتبره (توظيفا جيدا للسنكوب) بمعنى أنه إذا استخدم نبضا سنكوبيا يؤكده بما يوضحه بطريقتين :

أولا : إيجاد عنصر التباين بين ماهو منتظم وماهو مؤجل[٢٤] حيث يطبق هذه القاعدة بالاسترسال الإيقاعي الافقي ، أو عن طريق تعدد الإيقاع كما هو موضح بمثال ٢ - (٦) أ ، ب .

ثانيا : تأكيد الإيقاع السنكوبي عن طريق تقسيمه تقسيما داخليا إلى وحدات متساوية (تساوي قيمته) وهو في ذلك يستبدل الوحدات الإيقاعية في ميزان $\frac{3}{4}$ مثلا من ٣ الى ٢ فقط كما في « شكوى » المكتوبة للوتريات ، وكذلك « الرقصة الاحتفالية » يطبق فيها هذا الاسلوب راجع مثال رقم ٢ - (٧) .

" الرقصة الاحتفالية "

(٢ - ٧ ،)

رق

استبدال الوحدات الايقاعية في مازورتين $\frac{4}{4}$ من ٨ الى ٦ فقط

ثالثا : الهارموني

تتميز الحصيلة اللغوية في هارمونية جمال عبدالرحيم بعدة أفانين نذكر منها : التآلفات المزدوجة من التآلفات « حيث يظهر بما يسمى (التعارض الكروماتي) Crose relation chromatic ونأخذ مثال رقم ٣ - (١) من « تنويعات حرة على لحن شعبي مصري » التنويع الخامس « على خطو القافلة » حيث تظهر هذه الصفة بعامة في هذا التنويع وبخاصة قرب النهاية بعد المازورة الصامتة رقم ١٧ . راجع نموذج رقم ٣ - (١) .

وأحيانا يستخدم التآلفات المحذوف ثالثتها ومضافا بدلا منها الرابعة أو الثانية أو السادسة أو السابعة بالنسبة للأساس . . . وبعامةفان نظام التآلفات عنده قد تخلى كثيرا عن البناء الثلاثي التقليدي في الموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية أو استبداله بالتآلفات المبنية على الرابعات مثال رقم ٣ - (٣) وكذلك الخامسات والثانيات راجع مثال رقم ١ - (٩) الذي يوضح تكوين ثلاثة أنواع من الرابعات (الزائدة وفوقها التامة وفوقها الرابعة الناقصة مازورة (٨) من التنويع الثالث « في خشوع » .

(٢٤) يستعير المؤلف هذه النظرية من التصميم في مجال الفنون التشكيلية ، والتي توضح أن « الخط المائل يظهره خط آخر مستقيم ، واللون يوضحه لون آخر ، وموجود معه في نطاق التصميم » .





أ ـ النظام المقامي ورؤية هارمونية حديثة :

رفض جمال عبدالرحيم أن يتقيد بتقاليد المسلمين الكبير والصغير، بل تخلى عنهما تماما في سبيل تحقيق أسلوب خاص به، وفضل عليهما النظام المقامي(٢٥) المستمد من موسيقانا الشرقية وهذا يعني أنه لكي يتحلل من التونالية السليمة أن يجعل خطوطه اللحنية تسير عبر المسافات الزائدة والناقصة التي تميز المقامات الشرقية، وأن يصوغ تآلفات هارمونية حديثة اكتشف لغتها من خلال أبجديات المقامات الشرقية نفسها، وألغت معها قواعد التصريف التي تحكم الإعراب الهارموني في النظام التونالي الغربي فهناك علاقة مبتكرة في مؤلفاته، بين مسافات اللحن الشرقي (أفقيا) وبين التكوينات الهارمونية (الرأسية) المعتمدة على نفس تلك المسافات والأبعاد المكونة للمقامات الشرقية ـ وهو مبدأ غربي، واستطاع تطبيقه في موسيقاه الشرقية . . . ونستطيع أن نؤكد انه توصل بحسه الشرقي القوي، وبعقليته

(٢٥) يستخدم المؤلف جميع المقامات المتعارف عليها في الموسيقى العربية بحرية، بما فيها المقامات المحتوية على ثلاثة ارباع الصوت واحيانا يحور ـ عن طريق **Alteration** من احدى درجات المقام بما ينتج مقاما (**artificial mode**) ومثال ذلك الشوق افزا المرفوع ثانيته الذي ظهر في بداية الرقصة الاحتفالية على درجة الـ « مي » وعاد في الظهور بعد مازورة (٥٠) ولكن على درجة الـ « رى » مثال رقم ٣ ـ (٤) .

المنظمة إلى تلك القواعد الأشد منطقية في هرمنة[٢٦] ألحانه « طبقا للنظام المقامي » بما يخلق في موسيقاه مفهوما جديدا للتنافرات الهارمونية ، تكونت بحكم وجودها أصلا في المسافات المقامية اللحنية الشرقية ، أما النسيج الهارموني فقد اكتسب صفة عصرية تنوعت في تآلفاته المتوافقة والمتنافرة على حد سواء لتشع تلوينات هارمونية شيقة لا حدود لها راجع نماذج ٣ - (٢) ، ٣ - (٣-) ، ١ - (٩) ، ٦ - (١) .

رابعا : النسيج البوليفوني

نجح جمال عبدالرحيم في استخدام العناصر البوليفونية في المقامات الشرقية ، وبنفس المستوى الذي وصلت اليه البوليفونية في الموسيقى العالمية ، فقد اعتمد في ذلك أولا على جذورنا التاريخية البوليفونية[٢٧] وثانيا على تجارب تبلورت أسسها في أوربا منذ عصر باخ ، ولكن مع تطويع قوانينها البوليفونية لتلائم طابع المسافات المقامية وتصبح خلية مألوفة داخل نسيجه الموسيقي الشرقي ، فقد استخلص عدة مبادىء تختلف عن قواعد الكونترابينط التقليدي منها :

(١) إمكانية استعمال الرابعة[٢٨].

(٢) وكذلك المسافات المتعادلة .

(٣) والنغمات الهارمونية ، والمسافات الزائدة والناقصة التي تسمع متوافقة بالرغم من تنافرها نظريا[٢٩]، هذا إلى جانب العناية الشديدة بمعالجة اللحن الثاني بما يجعله صوتا له شخصية لحنية مستقلة ينشط في فترات ركود اللحن الأساسي ، ويشترك معه في أهمية البناء الكلي للنسيج البوليفوني . . وهو في معالجته الأفقية يراعي أيضا الناتج السمعي الرأسي بما يكون نسيجا بوليفانيا هارمونيا ليس غريبا على مادته الموسيقية ، ومن هنا نستطيع أن نقول ان أساليبه البوليفونية ، والتي تعتبر أهم عناصر الأسلوب الشخصي لموسيقى جمال عبدالرحيم . . فتحت آفاقا جديدة في مجال التعبير الموسيقي الشرقي أمام أجيال المؤلفين المصريين التالية ، وبخاصة بعد استخدام المقامات العربية ذات الأبعاد المميزة (ثلاثة أرباع الصوت) في تأليفه البوليفوني وذلك كما في ثنائية « الفيولينة والتشيللو » وترجع لعام ١٩٨٠ ، وارتجالات على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد وترجع لعام ١٩٨١ وغيرها راجع ١ - (١٠) ، ١ - (١١) .

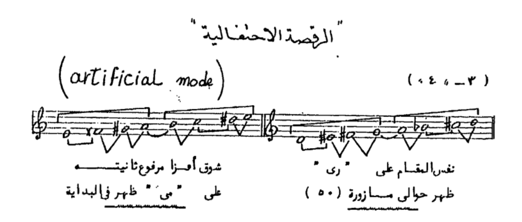
واذا كنا نحن بصدد الكلام عن النسيج البوليفوني في موسيقى جمال عبدالرحيم فيجب أن نذكر أن أهم عنصر تكتيكي في نسيجه الكونترابينطي هو استخدام المحاكاة

(٢٦) وهو مالم يلتزم به المؤلفون المصريون المنتمون الى الجيلين الأول والثاني ، حيث يطعمون موسيقاهم المقامية بتآلفات كلاسيكية تقليدية ، فتنتج بذلك هارمونيات غير منسجمة وغريبة على الفكر المقامي .

(٢٧) ظهر في نقوش المصريين القدماء مايدل على استخدام « تعدد التصويت » وذلك من خلال ترجمة طريقة وضع الايدي على الالات الموسيقية مثل المزمار المزدوج (دي اولوس) . وكذلك عرف فن التوشيح الديني في الحضارة الاسلامية بعضا من ملامح تعدد الألحان في اطوارها الأولى كما يحدث في حضرات الزار والموالد والأعياد والمناسبات الدينية كما ان عنصر الارتجال بانمائه الاصيل للموسيقى الكلاسيكية العربية تتميز موسيقاه بتأثير شبيهة بتأثير النسيج البوليفوني المزدوج اللحن ، وكذلك الهيتروفونية Heter-ophohy النسيج المعروف في الموسيقى العربية ، وايضا الموسيقات الشرقية التي لا تعتمد اساسا على التدوين .

(٢٨) تعتبر مسافة الرابعة من المسافات المتنافرة الممنوعة في الكونترابينط التقليدي الا بقوانين خاصة تحكم استخدامها ، اما في موسيقى ج . عبد الرحيم فتعتبر الرابعة من أهم المسافات التي يعتمد عليها في نسيجه البوليفوني ، ومما هو جدير بالذكر ، ان هذه المسافة مرتبطة بمفهوم الجنس « الرباعي » في المقامات العربية .

(٢٩) مثل مسافتي الرابعة الناقصة والثانية الزائدة (المسافة الأولى يمكن ان تكون ثالثة كبيرة والثانية يمكن تأويلها الى ثالثة صغيرة) .



(Imitation) بـأنـواعهـا المختلفـة[٣٠] المشـابهـة ـ (similer) ـ التقهقـريـة ـ (cancer) ـ التكبـيـر ـ (augmentation) ـ التصغـيـر ـ (diminution) ـ العكسية ـ (ritrograde).

وخير مثال على ذلك مجموعة (٥ قطع صغيرة) للبيانو القطعة الأولى « محاكاة » والثانية « سنكوب » والرابعة « دعابة » حيث تظهر المحاكاة المشابهة على الدرجة (I) في القطعة الأولى مثال ٤ ـ

(١) أ ، ب وكذلك على نفس الدرجة في دعابة ، بينما تظهر المحاكاة المقلوبة غير الصريحة في « سنكوب » بتضخيم وتقصير بعض النغمات ، كما نجد المحاكاة عن طريق الستريتو (التلاحق) في موازير (٥٤ ـ ٥٦) ، (٧٣ ـ ٧٤) من الحركة الأولى لثنائية الفيولينة والتشيللو مثال رقم ٤ ـ

(٢) ونستطيع تطبيق نفس المبادىء البوليفونية على أسلوبه الغنائي[٣١] وبخاصة اذا عرفنا ميله الشديد نحو الاهتمام بالأغاني الشعبية ، وإلى بعض الأغاني وموشحات وأدوار التراث القديم ، وتقدم مجموعته (أربع أغان شعبية مصرية في صياغة جديدة للكورال) على ذلك الاسلوب البوليفوني . . . وتقوم مقطوعته الكورالية « مرمر زماني » أساسا على الصياغة البوليفونية المنطقية الواضحة ، وتعتمد أساسا على الايقاع الشرقي . . . وكذلك نرى « الحنة » و « روق القناني » وقد طبق فيهما تلك السمات التي أصبحت تقليدا عاما في أغاني جمال عبدالرحيم الكورالية . . أما أغنية **« الواد ده ماله » . . . والتي اعتبرها من أهم وأعظم التحف الفنية الكورالية** على المستويين الدولي والمحلي لما تتميز به من صنعة تكنيكية تتسم بالمتانة والرصانة ، والسيطرة التامة على فنون الكتابة البوليفونية ، فهي تدل على فهم المؤلف لأصول أغاني التراث ووعي ، لعدم طمس الملامح المميزة للأغنية الشعبية الأصيلة .

(٣٠) راجع الاعمال التالية على السبيل المثال لا الحصر :
(أ) (٥) قطع صغيرة البيانو وبخاصة القطع ارقام (١ ، ٢ ، ٤) .
(ب) ثنائية الفيولينة والتشيللو وبخاصة الحركة الأولى منها .
(ج) اعماله الكورالية للاطفال نذكر منها اغنية الثعلب .
(د) اربع أغانٍ شعبية مصرية في صياغة للكورال وبخاصة (الحنة) ، مرمر زماني ، « الواد ده ماله » « روق القناني » .
(٣١) انظر بند (٧) بعنوان (الموسيقى الغنائية) .





"١" بتحول نفس اللحن إلى سياق في متتابعة الوتريات الصغيرة باستخدام نغمة محل نصف بيمول
"٢" تعني كلمة "ستريتو" (stretto) دخول اللحن متلاحقاً على اللحن الأصلي .

خامسا : الصيغة والبناء

أثبتت أعمال جمال عبدالرحيم ان لديه القدرة التامة على صياغة أفكاره صياغة محكمة في براعة فائقة ، مع القدرة على استثمار أفكاره الموسيقية بخيال وابتكار ، وعرض خطوطه الميلودية وتطويرها ، فالتصميم عنده عبارة عن هندسة معمارية تتكاتف فيها كل العناصر الموسيقية الغربية بتلوين تعبيري ونفسي ـ مع تقاليد البناء الكلاسيكي في الموسيقى الشرقية بما خلق عنده نوعا من التزاوج بين الصيغ الأوروبية في العصور الكلاسيكية والرومانتيكية وحتى الباروك مع تقاليد الصيغ الكلاسيكية الشرقية بمعنى أنه استطاع أن يطوع بعض الصيغ الأوروبية في صياغة تتفق مع تقاليد الموسيقى العربية الكلاسيكية وذلك مثلما حدث في الحركتين الأولى والثانية من صوناتة الفيولينة وسماعي للأوركسترا وغيرها . وهذا ما يؤكد أنه استطاع أن يضيف إلى جانب الادراك الحسي العاطفي ـ جانبا مهما كان معتقدا في موسيقانا وهو « التأثير العقلاني » في الموسيقى الشرقية . ففي مجال الغناء مثلا ، نجده يصوغ مؤلفاته الغنائية طبقا لاحتياجات مضمون النص الشعري كما في غنائية « كانتاتا » الصحوة[٣٢] . . أما في مجال موسيقى الآلات[٣٣] فهو يبتكر الطريقة المثلى لبناء كل مقطوعة بصياغة دائما تستحوذ انتباه المستمع دون ملل ، وتقوم على تعادل مقنع بين عنصري البناء المهين ، وهما الوحدة والتنوع . . التكرار والتجديد . .

أ ـ المقطوعات ذات البناء الصغير :

تشكل القطع ذات البناء الصغير عنصرا مهما في مؤلفات جمال عبدالرحيم ، وتتميز مجموعة (القطع الخمس الصغيرة للبيانو) مثالا واضحا للبناء المختصر والواضح في مقولته الموسيقية ، وأعتقد أن قصر هذه القطع لا يسهل من مهمة المؤلف بل على العكس فالصعوبة هنا تكمن في كيفية إختيار الصيغة الملائمة لها ، والتي غالبا ما تكون في تكوين ثلاثي مع اختلاف التطبيق من قطعة لأخرى .

فهو يلجأ في ذلك الى عدة « طرق » منها تصوير اللحن الأول على درجة أخرى تساعده على التحويل المنطقي السلس الى مقام جديد في بناء القسم الأوسط ، وذلك كما حدث في القطعة الأولى وأحيانا يغير نسيجه الموسيقي في القسم الأوسط ، فاذا بدأ بالنسيج البوليفوني يكتفي بالهارمونية الايقاعية في القسم الأوسط ، وذلك كما حدث في «دعابة» من (خمس قطع صغيرة للبيانو) وفي بعض الأحيان يستخدم التنويع الايقاعي . كما حدث في القطعة رقم (٥) « الدربكة » ـ في قسمها الأول .

---

(٣٢) راجع اعماله في مجال الموسيقى الغنائية .

(٣٣) كتب المؤلف في القوالب الاتية :

ـ الصوناتة كما في صوناته الفيولينة عام ١٩٥٩

ـ المتابعة (Suit) كما في متابعة الاوركسترا .

ـ الروندو وكما في روندوبلدي للاوركسترا .

ـ الكونشرتوكما في كونشرتوالفلوت والاوركسترا الحركة الأولى منه بعنوان « اصداء » والثانية « بحيرة اللوتس » .

ـ الفانتازي كما في فانتازيا للكمان والاوركسترا او رابسويه التشيللو والاوركسترا .

ـ السماعي كما في السماعي المكتوب للاوركسترا .

ب ـ التنويع : (Variations)

من أهم الصيغ الموسيقية التي تبرز قدرات المؤلف ومواهبه صيغة « التنويع » حيث تظهر إبداعه وخياله وفكره لاستخراج نسيج منسجم من جماليات الألحان الأصيلة ، وقد استطاع جمال عبدالرحيم أن يقدم صورا مختلفة من « التنويعات الحرة على لحن شعبي مصري » تدل على مدى استكشافه لعناصر موسيقية جديدة ومستترة بين ملامح اللحن الأصلي ، وتؤكد مدى قدرته على خلق ست تنويعات فنية رائعة غنية بالابعاد المقامية ، وزاخرة بالايقاعات المتحررة ، والموازين المتغيرة ولكل منها جوه النفسي :

ج ـ استخدام جديد لصيغة الصوناتة : (Sonata Form)

قدم جمال عبدالرحيم محاولة طموحة لاضفاء طابع الارتجال الشرقي على صيغة الصوناتة الغربية فقد اتبع جمال عبدالرحيم صيغة الصوناتة الغربية في عمله « صوناتة »للفيولينة والبيانو ١٩٥٩ اتباعا خارجيا فقط ، ولكنه تخلى تماما عن عنصر التباين الجوهري الذي يجب أن يميز طابع كل من الموضوعين الأول والثاني الحركة الأولى في هذه الصيغة ، وهو مبدأ يعد من أساسيات صيغة الصوناتة الغربية ، ووجهة نظره في ترك التقابل جانبا انه يرى فيه عنصرا غريبا عن الروح الشرقية ، ولكنه حاول أن يحقق التوازن أو التباين في صوناتته بوسائل بنائية أخرى ، وذلك باضفاء طابع ارتجالي تقاسيمي على لحن الموضوع الثاني للحركة الأولى . . وهو طابع (أشبه بالارتجال الغنائي العربي « الموال ») . وهكذا استطاع المؤلف أن يوحد بنائيا بين اللحنين الغنائيين في الحركة الأولى بكتابة لحن كنترابينطي تقاسيمي ليصحب لحن الموضوع الثاني والفكرة الأساسية هنا هي عدم الانسياق وراء التقابل الدرامي الأوروبي البعيد عن الطبيعة الشرقية . والعنصر الايقاعي في هذه الحركة مشوق ، لأنه يتخلص تماما من تلك الرتابة الايقاعية التي خيمت على الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية والرومانتيكية . والضغوط الايقاعية عنده غير متوقعة ، وهي في هذا تنتمي الى الموسيقى العربية .

د ـ التناول الفني :

وأقصد بالتناول الفني تلك المؤلفات الكورالية التي تظهر تحت اسم « في صياغة جديدة » حيث يأخذ المؤلف نصا موسيقيا غالبا ما يكون من التراث الشعبي أو القديم ويتخذ منه بذرة أو نواة لبناء عمل فني جديد بأسلوب قد يضفي على العمل الأصلي عناصر تفاعلية تعيد التوازن الداخلي في العمل ـ وليس مجرد تقديمه بأسلوب التتابع أو السرد ـ أو التكثيف الهارموني السطحي ـ مع الاحتفاظ بالهيكل البنائي الأصلي .

وقد يقدم العمل في صيغ حرة فانتازية ، وبصفة عامة فإن المؤلف عندما يتناول عملا تناولا فنيا يحافظ فيه على جوهر القيمة الاصلية للعمل المقدم بكل عناصره اللحنية والمقامية والايقاعية .

وخير مثال يوضح أسلوب جمال عبدالرحيم في التناول الفني هو دور محمد عثمان[٣٤] الشهير (كادني الهوى) مقام النهاوند في صياغة كورالية جديدة ، ويعتبر هذا

(٣٤) محمد عثمان (١٨٥٥ ـ ١٩٠٠) اشهر اعلام الملحنين الذين عاصروا عبده الحامولي ، واليه يرجع الفضل في تدعيم الدور المصري ، وبالتجديد فيه وتنسيقه في القالب الذي ارتبطت به التقاليد الفنية لهذا النوع من الغناء الى عصرنا هذا . ومن اهم ادواره :

ـ حبيت جميل ـ لسان الدمع افصح من بياني ـ حظ الحياة ـ ياما انت واحشني ـ وأصل الغرام نظرة وغيرها .

العمل نتاج لقاء عقليتين موسيقيتين هما محمد عثمان وجمال عبدالرحيم حيث يكشف جمال عبدالرحيم في عرضه الجديد هذا عن أسلوبه العصري في الكتابة للانشاد الكورالي الذي بزغ فيه . . هذا بالاضافة الى احتفاظه بأصالة الدور ، وأسلوبه هنا أشبه بأسلوب **« المعارضة » في الشعر العربي إذأنه حافظ على لحن وكلمات الدور بل وعلى قسمه الأوسط المكتوب في مقام** الراست والحافل بزخارف التطريب الغنائية وهو المعروف باسم « الهنك » كما حافظ على الترديد والتجاوب المميز لهذا القسم ، وقدمها في صورة تفاعلات مبتكرة بين أصوات الرجال والنساء . . أما الأوركسترا فيتضمن توزيعا شيقا بالغ التنويع أطلق فيه الآلات النحاسية لتؤدي أدوارا مهمة مثل آلات النفخ الخشبية ولكن بحذر . هذا بالاضافة للأصوات الطويلة ، كما تشارك الوتريات في أداء الأدوار المكملة والرئيسية أحيانا ، وبخاصة في القسم الأوسط المكتوب في مقام الراست والذي يتميز بالكتابة الفوجالية بين الوتريات الأربع ومما هو جدير بالذكر أن هذا القسم يعتمد المؤلف في بنائه على البوليفونية المنسوجة من نفس لحن القسم الاوسط للدور الأصلي .

هـ ـ الصيغ الحرة :

لعل جمال عبدالرحيم يعتبر من أندر المؤلفين في القرن العشرين الذي ابتكر أنماطا حرة في بناء القوالب الموسيقية ، ذلك الاتجاه الذي ظهر في مؤلفاته منذ الفترة الأولى وتبلورت خطاه في الفترة الثالثة من حياته الفنية وهي الفترة الحالية(٣٥) ويتضح ذلك منذ تنويعاته الحرة ثم في معظم مؤلفاته التي ظهرت في الفترة الثالثة من حياته الفنية ، والتي تتميز صياغتها بأسلوب أشبه بروح الارتجال(٣٦) والتقاسيم ـ وهو الفن الذي يعتبر عنصرا جوهريا مميزا لروح الحضارات الموسيقية الشرقية ـ وهو بالفعل قد صاغ بهذا المفهوم الأصيل عدة مؤلفات عصرية مثل (ارتجالات على لحن بائع متجول) . للتشيللو المنفرد ، أو تأملات للفيولينه المنفردة ، وكذلك « مناجاة » للكلارينيت المنفرد ١٩٨٣ . . **ومن هنا نستطيع أن نقول أن في موسيقى جمال عبدالرحيم نزعة « فريتيوزية » مستمدة الى حد بعيد من نزعة الارتجال والتقاسيم العميقة الجذور في موسيقانا(٣٧)** فهو يحيي أهمية العازف الصولو المنفرد(٣٨) في الموسيقى العربية ، وكذلك الابتكار اللحظي المتجدد في الأداء الشرقي في خلق بما يسمى « العازف الفريتوزي المصري المتطور » وذلك بعد دراسة مستفيضة لهذا التقليد الذي يعتبر العنصر المعادل لأقسام الكادينزا في الموسيقى الغربية نتج عنها تطويع جيد للصيغ الشرقية الارتجالية ، أصبحت بعدها صيغ صالحة للأسلوب الفريتوزي في الكونشرتو الغربي ـ الذي لا بد من الاستعانة به عند كتابة موسيقى تقاسيمية فريتوزية .

●●●

---

(٣٥) قسم الباحث حياة المؤلف الفنية حتى عام ١٩٨٥ الى ثلاث فترات فنية طبقا لاتجاهات مهمة في اسلوبه . الفترة الأولى (٥٤ ـ ١٩٦٩) ، والثانية (١٩٧٠ ـ ١٩٧٨) ، والفترة الثالثة وهي الحالية (١٩٧٩ حتى الان).

(٣٦) عرف فن الارتجال في الموسيقى الغربية ، ولكن بمفهوم آخر ، انظر مقالة د . سمحة الخولي في عالم الفكر المجلد السادس مايو يونيه ١٩٧٥ بعنوان « الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية).

(٣٧) اصدق واوضح تعبير عنه هو الترتيل المنغم لايات القرآن الكريم ، ثم تلك الصيغ الارتجالية في الموسيقى الكلاسيكية الشرقية . راجع نفس المقالة من عالم الفكر .

(٣٨) ومفهوم المؤدي المبتكر (Creative Perfomer) كان دائما شيئا جوهريا في تقاليد الموسيقى الشرقية والعربية بصفة خاصة ، بل مميزا لها ، اما المؤدي ـ هنا فليس مبتكرا بنفس المعنى القديم ، ولكن المؤلف يستوحي فقط في مؤلفاته هذا التقليد الموجود في موسيقانا الشرقية المرجع :

The Tradition of improvisation in arab music Dr. Samha Elkholy (cairo).

سادسا : الكتابة الأوركسترالية

يتميـز أسلوب جمال عبـدالرحيم في الكتـابـة الأوركسترالية بـالبريق والتلوين الشيق ، كما تنتمي عناصر التلوين عنده بكل تأكيد إلى أساليب القرن العشرين ، فقد استغل الأوركسترا استغلالا فنيا حديثا طور معه كثيرا من التقاليد الأوركسترالية ، ذلك لأن منطق تصميماته الهارمونية والمقامية والايقاعية ، قد تـطلبت منـطقـا جـديـدا في التلوين والكتـابـة الأوركسترالية ، فهو يستخدم الآلات الموسيقية بمهارة فائقة ، وذلك بعد دراسة امكانات كل آلة على حدة ، كما يدقق دائما في اختيار المناطق الصوتية للآلات الموسيقية لابراز اللون الصوتي المطلوب .

أ ـ التلوين : (Orohestration) :

من المميزات المهمة في تلوين جمال عبدالرحيم ميله الشديد لآلات النفخ (شأنه شأن التوزيع المعاصر) فقد استعمل كل من مجموعتي النفخ (الخشبي والنحاسي) كعائلة أساسية في الأوركسترا بدلا من الاعتماد فقط على الوتريات ، وهويهتم كثيرا بإعطاء الألحان الأساسية لآلة مفردة لاحدى هاتين المجموعتين ، أو لمجموعة من نوع واحد ، « مثل مجموعة الكورنو » مثال ذلك ما حدث في (**الـرقصة الاحتفـالية**) حيث أعلن الكـورنـو اللحن الأساسي مثال ٦ ـ (١) وكـذلك أدت كـل من آلات « البـاص كـلارينيت » الاوبـوا ، الكـلارينـيت ، الترومبيت ، الترمبون « ألحانا مهمة في البناء » .

ومن ناحية أخرى فإن المؤلف يستخدم في أحيان كثيرة « التآلفـات الايقاعيـة » وكذلـك « الهارمـونيات الممتدة » في أوضاع تجعـل التنافـرات الهارمـونية أكـثر وضـوحا ولمعـانا مثـال ٦ ـ (٢) ، أما الـوتريـات فهو يضـاعف من تقسيمهـا بشكــل خـاص وهــو كثيـرا ما يستخدم التكوين الصغير للأوركسترا[٣٩] (موحيا في ذلك بتكوين التخت الشرقي الكلاسيكي) بالاضافة الى أن هـذا النـوع من الأوركسـترا أنسب لـلأسلوب البوليفوني الذي يعتبر عاملا مهما في مؤلفاته ، وذلك كما في « السمـاعي » المكتوب لـلاوركسترا ، كـما تأثـرت توزيعاته الاوركسترالية بأسلوبه القومي ، فقد انعكس اتجاهـه الأفقي الخـطى (Liniar) عـلى رؤ يتــه في البـارتيتورا ، فهـو لا يوزع لآلات الأركسـترا بطريقـة الرومانتيكين تجمع قوى المجموعـات وتدعيم الآلات لبعضها البعض ، لابراز قوة التعبير ، ولكن يلونها عن طريق تقسيم هذه القوى ويراعى في ذلك أن يكون بين يـديـه نـوع من التـوازن (Balance) والتبـايـن (Contrast) بـين نوعيـة الآلة المفـردة (Solo) وبين مجموعة آلات الأوركسترا (Tutti) وقد طبق هذا المبدأ في كل أعمالـه الاركسترالية مثل **متابعة الأوركسـترا** بحركاتهـا الخمس **ومقدمـة وروندو بلدي** « أمـا تأثـير المـوسيقى الشعبية فقـد بـدأ بـوضـوح في تـوزيعـاتـه الاوركسترالية وذلك كما حدث في موسيقى باليه حسن ونعيمــة « **المشهـد الثـاني** » حيث استـوحى في لحن الكورانجيليه غنـاء النساء الجنـائزي في قـرى الصعيد واختار له هذا اللون القاتم . . وبعامة فان المؤلف عالج في هـذا البـاليـه آلات النفـخ لتحـاكي بعض الآلات الشعبية[٤٠] مثل المزمار والأرغول ، حيث تغيرت طريقة

(٣٩) وأيضا للحفاظ على فردية لون كل آلة . . وأهمية العازف المنفرد (Solo) مع بقية المجموعة (Gli Aĺtri) .

(٤٠) كثيرا ما تقلد الاته الوترية بعض الآلات الشعبية وبخاصة في موسيقى الحجرة فتجد التشيللو في الارتجالات على لحن بائع متجول يقلد صوت الربابة المنبوح والعود



اخراج النغمات في بعض الأحيان عن قصد[41] ، كما تعمد في موسيقى هذا الباليه أن يبتعد عن الكتابة الهارمونية بعض الشيء ، لكي تكون أصدق ايحاء بالجو الشعبي الريفي ، أما طريقة العزف بالنبر (Pizz) فهو يستعملها أحيانا لتعطي رنينا أشبه بصوت بعض الآلات العربية مثل « العود » .

ب - الآلات الايقاعية الحديثة داخل الأوركسترا :

يهتم جمال عبدالرحيم اهتماما خاصا بالعنصر الايقاعي في كتاباته الاوركسترالية ، حيث رفع من شأن المجموعة الايقاعية ، وجعلها تشارك مشاركة فعالة في أداء أدوار رئيسية في موسيقاه شأنه شأن مؤلفي القرن العشرين في الغرب . . لذلك نجده يعمل على زيادة استعمال الآلات الإيقاعية وكثيرا ما يضيف مجموعة آلات ايقاعية شرقية بجانب المجموعة التقليدية ، بل نجده يستغني كليا عن هذه المجموعة التقليدية في بعض الأحيان ويستبدلها بمجموعة شرقية بحتة ، وذلك كما حدث في « الرقصة الاحتفالية » حيث استعمل فيها الرق (Tambour) المزهر (Mazhar) الدربكة (Darabukkah) وكذلك المثلث (Triangle) - الشخاليل (Sistrum) الجماجم (Temple blocks) .

(٤١) الأصل فيه ، انه لمزمارةوارغول وناي ، ولكن تعذر الحصول على العازفين الشعبيين اللذين يقرءون النوتة ، جعله يستعيض عنهم ، بالآلات الاوركسترا مع محاولة للتأثير في ا-ماد (ارباع الصوت) عن طريق الشفتين .

وفي حالة خلو المجموعة الاورسكترالية من كل الآلات الايقاعية التقليدية فإن الآلات المنغمة تتولى مهمة إعطاء النبض والاحساس الايقاعي المطلوب ، ونجد هذا واضحا في متتابعة الوتريات الصغيرة وبخاصة « شكوى » حيث تؤدي جميع آلات الطبقات الصوتية المختلفة (سبرانو - الطو - تينور - باريتون - باص) نفس الايقاع المميز للحركة . . وأحيانا يستلهم (الدُم والتِك) المتعارف عليها في ضروب الموسيقى العربية بعزفها بطريقة النبر (.Pizz) في أوكتافات ميلودية (متلاحقة) من آلة الكنترباص مثلا . . مثال ٦ - (٣) .

وصفة مهمة جدا في التلوين الايقاعي عند جمال عبدالرحيم . . وهي . . كثيرا ما يبدأ كتاباته الاوركسترالية بالنبض الايقاعي البحت ، وذلك قبل دخول العنصر اللحني ، وهو في ذلك يعتمد أن يبدأ العمل الموسيقي ممهدا بالحدث الايقاعي . . وهي صفة مميزة جدا في موسيقانا الشرقية تميز أعمال كثير من مؤلفي القرن العشرين ، وأكدها المؤلف عن قصد ، أنظر مثال رقم ٦ - (٤) مأخوذ من باليه « حسن ونعيمة » وكذلك مثال ٦ - (٥) من « الرقصة الاحتفالية »[٤٢] وصوناته الفيولينة « الحركة الأولى » .

●●●

سابعا : الموسيقى الغنائية

تتميز الموسيقى الغنائية عند جمال عبدالرحيم بالنسيج البوليفوني الرصين والزاخر بتعدد الألحان ، وقد كتب في هذا المجال أغاني كورالية مستوحاه من موسيقى التراث الشعبي تدل على حسن اختيار للنص الشعبي ، ووعي تاريخي وفني يخدم فنه الغنائي.القومي . . وذلك مثل « أغانيه المصرية الكورالية الأربع » في صياغة جديدة للكورال (الحنة - مرمر زماني - روق القناني - الواد ده ماله) ، وقد تعمد المؤلف أن يكتبها للكورال دون مصاحبة ، حتى يتسنى تقديمها في مختلف البلدان في مجالات الشباب والمدارس . . الخ . ثم أعاد كتابة نفس هذه المجموعة بمصاحبة الأوركسترا باسم « ملامح مصرية » ، وقد كتب الألحان المصاحبة مختلفة عن أداء كلمات الأغاني . . فمثلا . . في أغنية الحنة[٤٣] ، أعطى الوتريات مصاحبة مختلفة كما اهتم بمجموعتي النفخ (الخشب والنحاس) في بعض مناطق الذروة ، وصفة مهمة في تلحين المؤلف للكلمات ، وهي استخدام اللحن والايقاع المناسب الذي يخدم إيقاع العروض الشعري بما يفيد في سهولة أداء مخارج الألفاظ وفهم المعاني جيدا[٤٤] .

ونستطيع أن نستخرج هذه التقاليد في موسيقى جمال عبدالرحيم الغنائية بعد الاستماع أيضا لعدد من أعماله المكتوبة لكورال الأطفال . نذكر منها تلك المجموعة المختارة من كتاب « بهيجة رشيد » وكذلك كتابة عدد من ألحان « أحمد خيرت » في صياغة بوليفونية جديدة لكورال الأطفال .

وعموما لا يشترط المؤلف أن يلتزم الصوتان بنفس الكلمات في آن واحد « هارمونيا » فهو يكتب بوليفونية أخرى غير البوليفونية الناتجة عن تقابل الألحان ،

---

(٤٢) تعتبر مؤلفة « الرقصة الاحتفالية » تنويعا شيقا بالغ التنوع على موتيف ايقاعي مبين في مثال ٨ - (٥) يلتزم به المؤلف بشكل او آخر في بناء العمل كله .

(٤٣) عامة التلوين الاوركسترالي في « الحنة » له مغزى كبير ، حيث يوحي الاوركسترا بخطو القافلة التي تنقل جهاز قطر الندى ، التي قيل ان هذه الأغنية لحنت لزفافها .

(٤٤) يقول المؤلف في ذلك في لقاء للباحث مع المؤلف « ان الحاني في الغناء الحانا مقطعية ، وهذه طريقة اخرى للتعبير تختلف عن الطريقة التقليدية التي تعتمد على الاصوات الممتدة والحليات والزخارف المعروفة في الموسيقى الشرقية ، ذلك لأن مسألة حلاوة الصوت أو الرونق ليس لها اهتمام عندي كبير وانما اهتمامي الاكبر لمضمون ومعاني الكلمات والتعبير الصادق عنها ، كما ان هذه المدرسة الحديثة انسب لتلحين الشعر الحديث غير المرتبط بالقافية التقليدية » .


من " شكوى "
المكتوبة للأوركسترا الوترية
(٦ ـ ٢٥ ه)
Pizz.
C.B.
كنترباص
((استلهام للندم والتنسك))
" باليه حسن ونعيمة "
(٦ ـ د ٤ د)
Adagio (♪=96)
Crotales
Mazhar
مظهر
p
« مثال من بداية المشهد الاول »


مثال مأخوذ من بداية " الرقصة الاحتفالية "
(٦ ـ ٥٥ ه)
Mazhar
مظهر
« العنصر الايقاعي يظهر أولا »

مستمد إيقاعها من خلال تقابل الكلمات المختلفة في آن موسيقي واحد ، ومن واقع اختلاف إيقاع وعروض الكلمات ، ويتضح ذلك واضحا في كل أعماله الغنائية .(٤٥) ومن الأعمال المهمة في مجال الموسيقى الغنائية غنائية « كانتاتا » قصيدة للباريتون والكورال والأوركسترا بعنوان « **الصحوة** » شعر **صلاح عبدالصبور** ، كتب المؤلف موسيقاها عام ١٩٦٦ . والموسيقى في هذه القصيدة تتبع الجو العام لمعاني الكلمات . . فهي تنقسم الى قسمين كبيرين لكل منهما جوه النفسي ، فالقسم الأول تشيع فيه روح التأمل والأسى ، تتخلله ومضات عاطفية حانية ، وتبلغ الموسيقى في نهايته قاع الظلام . . والحزن عندما تعبر عن فاجعة الموت . . أما القسم الثاني فيبدأ من هذا الظلام الحالك ويتجه تدريجيا نحو النور والتفاؤ ل في تيار متصاعد من القوة والايمان بالحياة الى أن تبلغ الموسيقى في الختام قمة الانتصار والفرح . . ويقوم البناء الموسيقي على عدد من الأفكار الموسيقية الرئيسية التي يمهد لها الاوركسترا بمقدمته ، ثم تنمو وتتداخل في سياق الموسيقى لتؤدي وظيفتها في الترابط العضوي للعمل الموسيقي . ومن أبرز هذه الأفكار موسيقى « المناجاة » التي يغنيها الباريتون في مستهل القصيدة (أو احدتي) وتليها فقرات تتغنى ، ذكريات الطفولة ومخاوفها وأحلامها ، يتناوبها الكورال والباريتون ، وينتهي كل مقطع منها بهتاف « باسم النبي » الذي عبر عنه المؤلف بلحن شجي عميق الارتباط بجذور الحياة الشعبية ، وهو من الخلايا المهمة التي تلعب دورا رئيسيا في بناء الموسيقى ، ويتألف هذا اللحن من جزأين أولهما شرقي صميم (صبا) ، والثاني صغير واضح يكمله ويرد عليه وعندما تعود بكلمات باسم النبي للمرة الثانية يكسوها إطار من التوتر (أصرخ رعبا) وفي المرة الثالثة (وهبناه للأرض باسم النبي) فتسمع اللحن محورا تحويرا قاتما ليعبر عن الشعور بالفجيعة أما القسم الثاني فيستهل بمقدمة أوركسترالية قاتمة تمهد لجو التأكل (أو احدتي . . المساء السعيد) . . ينشدها الباريتون بأنغام تذكر بموسيقى « المناجاة » في بداية القصيدة ثم يشيع في الموسيقى تدريجيا نور التفاؤ ل وسرعان ما تتحول الى طاقة جارفة من القوة والاقبال عندما ينشد الكورال « عرفت به فورة الأقوياء » . . (بلحن قد يبدو جديدا في تدفقه الحار ولكنه في الواقع مستمد بتصرف عن نغمة أو احدتي) .

ويبلغ الحماس ذروته عند كلمات « الملك لك » التي عبر عنها المؤلف بلحن مميز ، الا تحويرا مشرقا للجزء الثاني من لحن « باسم النبي » وهو يرتبط طوال القسم الثاني بهتاف (الملك لك) كما يظهر مع كلمات « وعرفت القلم » .

وفي الختام تعود موسيقى المناجاة (أواحدتي مثلما في البداية ولكن تحيط بها هنا موسيقى أكثر شفافية ونورانية ، ثم يتدفق غناء الكورال في تيار متصاعد تتداخل فيه الأفكار الموسيقية الرئيسية في نسيج مركز : فنسمع لحن « اواحدتي » ولحن الملك لك ولحن « عرفت به فورة الأقوياء » ولكنه هنا مكبر (أي يغني بأصوات ممتدة) حيث تصدح به أصوات النساء مع بقية الكورال منشدة :

« وأفرح يا فتنتي بالحياة . . وبالأرض . . بالملك . . الملك لك » .

(٤٥) راجع اعماله في مجال الموسيقى الغنائية .

مصادر البحث

١ ـ عالم الفكر : المجلد السادس العدد الأول ـ ابريل ـ مايو ـ يونية ١٩٧٥ ـ مطبعة الكويت .

٢ ـ موسيقى الشعوب : د . محمد محمود سامي حافظ . مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الاولى ١٩٧٨ .

٣ ـ عالم الفولكلور : (الجزء الأول) الأسس النظرية والمنهجية . تأليف : د . محمد الجوهري دار المعارف الطبعة الرابعة .

٤ ـ بعض المقالات المتخصصة التي ظهرت في عدد من الجرائد والمجلات المصرية والأجنبية .

٥ ـ بعض الأحاديث الاذاعية والتلفزيونية للمؤلف ـ وما قدم عنه في بعض البرامج التخصصية .

٦ ـ الشروح التي نشرت عن حفلات الكونسيرفتوار .

٧ ـ ترجمة خاصة لحياة المؤلف .

٨ ـ لقاء مع المؤلف .

9. The new Grave's Dictionary of music and Musicians. Ed. Stamley Sadie.

10. The Tradition of improvisation in Arab Music. Dr. Samha Elkholy (Cairo).



صدر حديثاً

دراسة الرواية

تأليف : جيريمي هوثورن[1]

عرض وتحليل : ياسر الفهد

على الرغم من أن كتاب دراسة الرواية Studying the novel الذي صدر في لندن في عام ١٩٨٥ يشتمل على بعض العناوين التقليدية ، إلا أن مضمونه يمتاز بالجدة والأصالة والفرادة . وهو غني بالمصطلحات والتعابير الأدبية الحديثة ، وبالاستشهادات والأمثلة العملية المستمدة من أعمال كبار الروائيين والقصاصين العالميين ، ولا سيما الانكليز منهم . ويهدف الكتاب الى تحليل عناصر الرواية والاجابة عن كثير من الأسئلة التي قد تراود أذهان النقاد وطلاب الأدب الروائي ، بشأن بعض قضايا الرواية والقصة ، كالفرق بين الواقعية والعصرية ، أو بين الرمز والصورة ، أو بين تيار الوعي والمناجاة الذاتية . . . الخ .

تعريف الرواية وتاريخها :

يبين المؤلف أن كلمة (Novel) أي رواية ، مشتقة من كلمة (Novella) الإيطالية ، وتعني الشيء الصغير الجديد . وهو يعرّف الرواية بأنها قصة سردية نثرية خيالية ، تصور شخصيات وأفعالاً تعكس الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر ، من خلال حبكة معينة .

وهذا التعريف ، كما هو واضح ، يجمع بين عنصري الواقع والخيال ، فالرواية ، هي على الأغلب ابنة الخيال ، إلا أن ما تصوره ينبع من صميم الواقع . أما مدى اقتراب الرواية من الواقع ، فما زال موضع نقاش بين النقاد الأدبيين .

ويبين الكتاب أن مدى الاقتراب هذا هو الذي يفصل بين الرواية والملحمة . ويولي هوثورن مسألة الحجم أهمية واضحة ، لأن هذا العامل هو الذي يفرّق بين الرواية والقصة القصيرة والنوفوليت[2] .

---

(١) أستاذ الأدب الانكليزي في جامعة تروندهيم في النرويج .

(٢) أي الرواية القصيرة ، أو القصة الطويلة .

فالرواية يفترض أن تشغل عادة مئات الصفحات ، في حين لا تتضمن القصة القصيرة أكثر من بضع عشرات منها . أما النوفوليت ، فإنها تقع ، من حيث الحجم ، في منتصف الطريق بينهما ، فهي أقل حجماً من الرواية ، وأكبر حجماً من القصة القصيرة . ومن الأمثلة عليها قصة (قلب الظلام) لجوزيف كونراد . وهذا النوع من الفن الروائي منتشر بشكل خاص في ألمانيا .

أما بالنسبة لتاريخ الرواية ، فإن هوثورن يشير إلى وجود جدل حول ظهور الرواية يشبه الجدل القائم بشأن نشوء الجنس البشري . وعلى كل ، تبقى صورة نشوء الرواية ، أوضح الى حد ما من صورة بداية ظهور الانسان على الأرض .

ويبين المؤلف أن السرد القصصي الخيالي موجود في التاريخ منذ وجود السجلات المكتوبة . ولكن مثل هذا السرد كان يفتقر إلى الكثير من الخصائص التي نجدها في الرواية الحقيقية ، فقد كان السرد مثلاً يتم شعراً ، أكثر منه نثراً ، كما لم يكن يهتم إلا بحياة الآلهة والأبطال الخرافيين ، بعيداً عن روح الحقيقة والواقع ، ويظهر ذلك جلياً في الملاحم . وأقرب شكل الى الرواية الحقيقية ، ظهر في فرنسا ، في القرن الثاني عشر وهو روايات الفروسية (Chivalric Romance) التي حلت محل الملاحم . وعلى الرغم من أن هذه الروايات كانت قريبة من الواقع ، بتصويرها حياة القصور والتقاليد الملكية القديمة ، الا أنها لم تكن تخلو من عنصر ما وراء الطبيعة ، فقد كان السحرة والمردة والعمالقة شخصيات رئيسية فيها . وهناك بالطبع اختلافات أخرى بين رواية الفروسية الرومانسية والرواية الحقيقية . وقد أورد الكتاب نصوصاً مهمة تتضمن أقوال اللورد تشستر فيلد التي وردت في رسالة له إلى أحد ابنائه ، خطتها أنامله في القرن الثامن عشر ، مبيناً فيها بوضوح الفرق بين الرومانسيات القديمة والروايات الحقيقية ومبرهناً على تفوق الثانية على الأولى .

أما الرواية ، بشكلها الحقيقي المعترف به ، فقد نشأت في أوروبا ، في القرن الثامن عشر وارتبط نشوؤها بأربعة عوامل :

أ - محو الأمية ، ففي حين أن الشعر ظهر قبل الكتابة ، وكان يُقدم شفهياً ، فإن الرواية نشأت في الكتابة باستثناء بعض الحكايات الشعبية التي كانت تُروى نطقاً .

ب - الطباعة ، فالرواية هي دون ريب وليدة المطبعة ، ولم تترعرع الا في كنفها .

جـ - السوق الاقتصادية ، أي العلاقة السوقية بين المؤلف والقاريء ، والتي يشكل الناشر حلقة الوصل فيها ، فالرواية تعتمد على مجتمع منظم ، وعلى صناعة للانتاج والنشر .

د - بروز الاهتمام بالأفراد وصفاتهم الشخصية . وينعكس ذلك في اهتمام المؤلفين الروائيين بايراد شخصيات أدبية ذات خصائص وسمات معينة . ومن هذه الشخصيات مثلاً : توم جونز ، دافيد كوبر فيلد ، ماجي تولفر ، بول مورل ، روبنسون كروزو ، وغيرها .

ويعقد المؤلف مقارنة بين شخصيات الملاحم وشخصيات الروايات . فاوديسيوس ، مثلاً ، كان يضع مصيره في أيدي الآلهة . أما روبنسون كروزو ، فانه يصنع مصيره بنفسه متحدياً الطبيعة ومتمرداً على ظروف الزمن .

ويرى هوثورن أن روايات القرن الثامن عشر أقرب إلى الصبغة الريفية منها إلى الصبغة المدنية . وفي القرن

التاسع عشر خطت الرواية خطوات كبيرة الى الأمام وأصبحت النساء تشكل عنصراً أساسياً وسائداً فيها ، سواءً كمؤلفات أو كقارئات للرواية .

ويذكر الكتاب من الروائيات الشهيرات ، على سبيل المثال ، جين أوستن وإميلي برونت وجورج اليوت . وهؤلاء لا يضاهيهن من الروائيين الانكليز سوى تشارلز ديكنز .

أنماط الروايــة :

إن تصنيف الرواية ، هو عادة عمل إجرائي روتيني ، وأمر شكلي ، لأن لكل رواية طابعها الخاص الذي قد يتحدى كل توقع وتصنيف .

وفي الكتاب الذي نحن بصدده ، نجد أن التصنيف غير تقليدي ويشمل أنماطاً جديدة من الرواية غير معروفة بالنسبة للقاريء العادي . وبصورة عامة ، فان معرفة نوع الرواية ليس أمراً سهلاً ، كما يبدو في الظاهر ، ولا سيما بالنسبة للروايات القديمة . ويقدم لنا هورثون تصنيفاً تاريخياً ـ فنياً للرواية ، الا أنه ليس نهائياً وحاسماً ، وقيمته ارشادية ، فلكل رواية سماتها الفريدة الخلاقة التي قد تخرج على كل تصنيف جامد ، كما سبق أن بيّنا .

يبدأ المؤلف بعرض نمط روايات المحتالين والمشردين (Picatesque Novel) التي تسير على تقاليد الرواية الأسبانية في القرن السادس عشر . وهي تتألف من حوادث متفرقة ، وتفتقر الى الحبكة المتقدمة ، أو الشخصيات المعقدة المتطورة . ويتبنى أبطال هذا النوع من الروايات سلوكاً مضاداً للمجتمع ، وأن كان لا يتسم ، بالضرورة ، بطابع الشر واللؤم .

وأوضح مثال على هذه الروايات (مول فلاندرز) لدانييل ديفو . وهناك أيضاً الرواية الرسائلية (Epis-tolry Novel) التي ظهرت في القرن الثامن عشر ويجري سردها من خلال الرسائل التي تبعث بها شخصيات الرواية الى بعضها بعضاً . ويؤدي التبصر الذاتي دوراً مهماً فيها .

ولكن الاكتفاء بالسرد بوساطة الرسائل وحدها يجعل الرواية غير عملية ويجردها من مرونتها . فلا بد اذن من أن يرافق ذلك وصف حي لشخصيات تتحرك وتتنقل . ومن الأمثلة على الرواية الرسائلية رواية (باميلا) لرتشارد سون ورواية (ايفيلينا) لبيرني . ويذكر المؤلف الرواية التاريخية* Historical Novel التي تتضمن شخصيات حقيقية أو خيالية ، وتجري حوادثها ضمن سياق تاريخي محدد .

ومن أبرز أعلام الرواية التاريخية والترسكوت . ومن الأنواع الأخرى الرواية الأقليمية (Regional Novel) وهي تركز على حياة منطقة جغرافية معروفة ، وغالباً ما تكون ريفية ، وأحد الأمثلة عليها (رواية وسكس) لتوماس هاردي . وثمة نمط آخر يتمثل بالرواية التهكمية . (Satirical Novel) التي تتضمن السخرية والاحتقار ونقد الرذائل والسخافات . ومؤلفو مثل هذه الروايات لا يهتمون بالشخصيات والمواقف والأحداث ، قدر اهتمامهم بشد انتباه القراء نحو ظاهرة معينة تكون هدفاً للنقد . وتوجد أمثلة كثيرة على الروايات التهكمية منها (رحلات جللفر) لجوناثان سويفت و (مغامرات هكلبري فن) لمارك توين وغيرهما . ولا ينسى هوثون كذلك رواية التكون (For-mational Novel) وهي تُعنى بتطور الشخصية الروائية من الشباب الى النضوج . وتعد رواية (دافيد كوبر فيلد) لتشارلز ديكنز خير مثال عليها . ومن الأنواع

الطريفة التي يأتي الكتاب على ذكرها الرواية ذات المفتاح (Novel With a Key) وهي تصف أماكن وأشخاصاً وأحداثاً حقيقة بطريقة خفية وغير عادية ، بحيث أن القارىء ما أن يعرف حقيقة الرواية ويكتشف كنهها وسرها حتى تتوضح أمامه جميع الأشياء الغامضة . وتمثل أعمال توماس بيكون هذا النوع من الروايات تمثيلاً جيداً .

وهناك أيضاً رواية الفرضية (Thesis Novel) وهي تطرح حجة أو فرضية معينة وتعللها وتناقشها مشجعة على تصحيح الخطأ وعلى تحقيق الاصلاح الاجتماعي . ومن روايات هذا النمط رواية (كوخ العم توم) لهاربيت ستار ، ويذكر المؤلف أيضاً الرواية القوطية (Gothic Novel) التي تستمد جذورها من الأدب القوطي الذي ساد في القرن الثامن عشر . وهي تجمع بين الرومانتيكية والرعب في آن واحد . وهاتان الظاهرتان من سمات العصور الوسطى . وفي روايات الرعب الحديثة ، كثيراً ما نجد آثاراً للمواقف والشخصيات والأماكن السائدة في الرواية القوطية . وتعد رواية (قلعة اوترانتو) لهوراس والبول انموذجاً للرواية القوطية . وأخيراً ينتهي التصنيف عند الرواية المسلسلة في حلقات (Feuilleton) وهي رواية تنشر على حلقات ، وبطريقة موجزة في الصحف اليومية . وقد كان هذا النوع منتشراً في القرن التاسع عشر ، ثم أصبح نادراً اليوم ، كما يذكر الكتاب .

بين الواقعية والعصريـــة :

ويتصـــدى المؤلف في فصـــل خـــاص للواقـعيـــة (Realism) والعصرية أو الحداثة (Lodernism) مبيناً ما ينطوي عليه هـذان المصطلحـان من تعقيدات وإشكالات ، فبينما نجد أن كل مصطلح منها يشير الى فترة تاريخية من فترات التطور الأدبي ، فإنه يدل أيضاً على اتجاه أدبي معين . وهذا الوضع ينطبق على مصطلح الرومانتيكية .

وحتى لا يكـون هناك التبـاس بشأن مـدلول هـذه المصطلحات ، يلفت المؤلف النظر الى عدة ملاحظات توضيحية ، منهـا أن الأدب الذي لا ينتمي الى النمط العصري ، ليس ، بالضـرورة ، أدباً قـديماً ، أو غـير عصري . وبالتالي ، فليس كل أدب روائي حديث ، هو بالضرورة ، من نمط الأدب العصري ، وكذلك ، ليس كل ما كتب خلال الفترة الرومانتيكية ، هو أدب رومانتيكي . ويدعونا هوثورن الى التفـريق جيداً بـين الواقعية والعصرية ، فالرواية الواقعية هي التي تقدم لنا نمـاذج من الحوادث والشخصيـات والأمـاكن الشبيهـة بنماذج الحياة الـواقعية . وهي وان لم تكن بـالضرورة حقيقية ، الا انها تبدو وكأنها كذلك .

وبـالاضافـة الى المعنى العام للواقعيـة ، فان لهـا ، أيضاً ، معنى خاصاً يرتبط بالحركة الأدبية التي نشأت في فرنسا في القرن التاسع عشر ، وكان يمثلها بلزاك وزولا وستـاندال ، ثم حمـل لواءهـا في انكلتـرا أمثـال مـور وبينيت . أمـا العصريـة (الحداثـة) فـانها تشـير إلى الأعمال الأدبية والفنية التي أُنتجت منذ بـداية القـرن العشرين ، رافضة التقاليد الفنية للعصر السابق ، بما في ذلك تقاليد الأدب الواقعي نفسه . وهذا يعني أن الرواية العصرية أو الحديثة ، عمـل فني أكثر منـه نافـذة على الحقيقة والواقـع . ومن ممثليها فـرانز كـافكا وغيـره . وهناك مرحلة انتقـالية بـين الواقعيـة والعصريـة يمثلها جوزيف كونراد .

تيـــار الوعي والمونولوج :

وينتقل بنا المؤلف بعد ذلك إلى مصطلحين مهمين

تمخض عنها الأدب الروائي العصري ، وهما تيار الوعي (Stream of Consciousness) والمناجاة الذاتية (Internal Monologue) أما تيار الوعي ، فهو يركز على عقل الانسان والعمليات السيكولوجية ، أي أنه يغوص عميقاً داخل تلافيف النفس البشرية ، بدلاً من الاهتمام بالحوادث الخارجية . ويمثل هذا التيار روائيون من أمثال وولف وبروست وجويس . واذا كانت عبارة تيار الوعي ، بمعناها الضيق ، تعني الكلمات التي يستعملها الكاتب الروائي للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والعمليات العقلية عند شخصيات الرواية ، فان عبارة المناجاة الذاتية ، اعني الكلمات التي تستخدمها الشخصية نفسها في التعبير عما يجول في نفسها ويعتمل في أعماقها ، بطريقة مخاطبة الذات ، مع كون هذه الشخصية واعية بما تفكر به . ومن الأمثلة التي يقدمها المؤلف على مثل هذه المناجاة المقطع الختامي في رواية (يوليسس) لجيمس جويس ، وفيه تخاطب مولي بلوم نفسها لفترة طويلة . وهكذا ، فان التفريق بين تيار الوعي والمونولوج الداخلي أو الذاتي يقتضي التمييز بين ما يقوله الروائي لتحليل شخصيات الرواية وتصوير أفكارها ومشاعرها ، وبين ما تفكر به الشخصيات ذاتها .

تحليل العمـــل الروائي :

يتضمن الكتاب فصلاً طويلاً عن العناصر الأساسية في العمل الروائي ، وهي :

آ ـ **التقنية الروائية** ، أي طريقة كتابة الرواية . وهذه تختلف بالطبع عن كتابة المسرحية ، إلا أنها أقرب الى كتابة القصة السينمائية . ويملك الروائي الخيار في السرد بطريقة عادية كما في معظم الروايات ، أو بوساطة رواية ، كما في رواية (ترسترام شاندي) لسيترن ، مثلاً . ولبعض الرواة أسماء وسير شخصية منفصلة . وكثيراً ما يبدؤ ون في الحديث عن أنفسهم أولاً ، ثم ينتلقون الى سرد ما يودون سرده ، ومثال على ذلك (كاراوي) راوي رواية (البوابة العظيمة) لمؤلفها سكوت جيرالد . وقد يكون الراوي ، أحياناً ، بدون اسم . ويعلق هوثورن أهمية كبيرة على دور اللغة في الفن الروائي . فكما أن الطلاء يمثل أداة الرسم ، فان اللغة تشكل وسيلة العمل الروائي . وللغة التي يستعملها الروائي تأثير في موقف القاريء من الرواية . أما بالنسبة لاستعمال الفصحى أو العامية ، فيشير هوثورن الى أن هذا يعتمد ، الى حد كبير ، على كون الرواية مكتوبة أو منطوقة ، بالاضافة الى بعض العوامل الأخرى . وفي معرض تناول العوامل التي تؤثر في التقنية الروائية ، يبيّن الكتاب أن من الضروري رؤ ية التقنيات الروائية في سياقها وتطورها التاريخي ، وبالتالي تقييم الأسباب الفنية للتطور ، فمثلاً ، ان نشوء الرواية الرسائلية في القرن الثامن عشر لا يمكن فهمه ، بمعزل عن فن كتابة الرسائل في ذلك العهد ، كما أن نشوء تيار الوعي في القرن العشرين ، لا يجوز فصله عن تطور علم النفس الحديث وازدياد الاهتمام بالعمليات العقلية ويذكر المؤلف من بين العوامل التي تؤثر حالياً في التقنية الروائية : تطور أساليب الاتصال البشري ، وتأثير الفلسفات والأيديولوجيات والأفكار العالمية المعاصرة ، وكذلك تغيير نماذج القرّاء وعاداتهم القرائية ، وأخيراً تبدل الحياة البشرية وثقافاتها .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى شرح بعض التعابير المتعلقة بالفن الروائي ، ومنها الزمن (Tense) ، أي الفترة الزمنية التي يغطيها المؤلف في عدد معين من الصفحات ، فقد يكتب المؤلف خمسين صفحة ليصف يوماً واحداً من حياة بطل الرواية ، ثم قد يكتب عشر صفحات فقط لتغطية خمسين عاماً من أحداث الرواية .

وهكذا فليست هناك أية علاقة طردية بين زمن الرواية وحجمها . والتعبير الثاني هو اللهجة (Tone) وتعكس موقف الروائي تجاه ما يرويه ، ففي رواية (رحلات جللفر) لسويفت ، نلحظ أن اللهجة الساخرة فيها تؤثر في جو الرواية كلها . أما في رواية (القصر) لكافكا ، فاللهجة السائدة هي لهجة الحزن العميق والأسف والتعاطف من أجل الإنسانية . ومن التعبيرات الأخرى (Mood) أي الحالة النفسية التي يعكسها نوع الحديث الذي يستعمله الروائي . وبعد تحليل الفن الروائي يتناول الكتاب العنصر الثاني في العمل الروائي وهو :

ب ـ الشخصيـة :

وهناك بالطبع تشابه كبير بين شخصيات الروايات والشخصيات الحقيقية في الحياة العملية . ولكن الفرق أن أسماء الشخصيات الروائية ، كثيراً ما تُنتقى بشكل يلائم أوضاعها وأدوارها ، في حين أن الحال ليست كذلك بالنسبة للشخصيات الواقعية . ويستعمل المؤلف الشخصية ، أحياناً ، لغرض آخر يختلف عن غرض خلق الشخصية الروائية (Characterisation) فقد تكون الشخصية مرتبطة بأفعال أو أشياء ذات علاقة بموضوع القصة ، دون أن تكون لهذه الشخصية قيمة مستقلة خاصة بها . ومثل هذه الشخصيات يمكن أن تدلي بأقوال وأحاديث لمجرد إتاحة الفرصة للقارىء كي يعرف شيئاً ما . وتستخدم الشخصية أحياناً لرواية قصة قصيرة داخل الرواية ، أو لتمثيل فكرة ، أوللاسهام في عينة رمزية في الرواية ، أو لمجرد تسهيل تطور الحبكة . ويذكر المؤلف أربع طرق لخلق الشخصيات الروائية ، الأولى طريقة التقرير أو الوصف (Description) . ففي رواية (قلب الظلام) لكونراد ، مثلاً ، تم وصف شخصية المستر كيرتز وصفاً دقيقاً ، كما تحدثت عنه شخصيات أخرى ، قبل ظهوره فعلاً في الرواية . أما الطريقة الثانية فهي طريقة الفعل (Action) . وفيها تتوضح الشخصية من خلال أفعالها وتصرفاتها . وكمثل على ذلك شخصية (انساروف) في رواية (في المساء) لتورجينيف . فهذه الشخصية لا تظهر صفاتها الحقيقية ونذالتها إلا عندما يلقى أنساروف بالفتى الألماني البريء في قاع أليم . والطريقة الثالثة تتمثل بالحوار (Dialogue) وفيها يعرف القاريء الشخصية من خلال ما يُقال عنها ، فمثلاً ، إن شخصية الآنسة (بيتس) في رواية (ايما) لجين أوستن ، تتوضح من خلال الأحاديث التي تدور حولها في أماكن عديدة من الرواية . وهناك طريقة رابعة هي طريقة الرمز ، كما في شخصية جوليا في رواية (بعد رحيل ماكنزي) لجين رايز . ونأتي الآن إلى العنصر الثالث وهو :

جـ ـ الحبكـة (Plot) :

ومن المعروف أن الحبكة هي سلسلة الأحداث المنتظمة المتتابعة من الحوادث والأفعال التي ترتبط مع بعضها بعضاً بالسببية (Causality) ويبني المؤلف الروائي حبكة بطريقة تهدف الى جذب انتباه القراء الى أشياء معينة في الرواية ، يمكن لولا ذلك ، أن تغيب عن ملاحظتهم ، ومن شأن هذا أن يولدّ تأثيراً معيناً في القاريء . وللتوتر والترقب أهمية كبيرة في الحبكة . وهناك عدة أنواع من الحبكة كحبكة الصراعات وحبكة الأسرار وحبكة البحث والتقصي وحبكة الامتحان والتجريب . . . الخ .

أما العنصر الرابع في العمل الروائي فهو :

د ـ البنيـــة (Structure) :

وفي الحقيقة فإن العلاقة بين الحبكة والبنية وثيقة لدرجة أن المؤلف يعدّ موضوع البنية ملحقاً بموضوع الحبكة ، وإن كان كل من هذين العنصرين يختلف عما يشير إليه الآخر ، فالحبكة تشير إلى طريقة ترتيب الرواية ، ولكن البنية تمثل شيئاً أكثر من ذلك ، إنها تتضمن التنظيم الكامل للرواية كعمل أدبي وفني ، وهي تتكون عملياً من الحبكة والفكرة الرئيسة والشكل . كما تشمل أيضاً الأفكار والمشاعر .

ويورد الكتاب عنصراً خامساً من عناصر العمل الروائي ، وهو :

هـ أرضية الأحـــداث (:) Setting

وهذا التعبير ما زال يشكل مصدر ازعاج للنقاد الأدبيين . والمقصود به السياق الذي تجري فيه أحداث الرواية . وهذا لا يعني المكان الجغرافي فحسب ، بل إن هناك عوامل اجتماعية وتاريخية لها دورها أيضاً . ويساعد اختيار السياق المناسب ، المؤلف ، أحياناً ، على تجنب الحاجة الى الكتابة عن أشياء لا يجيد الكتابة عنها . فالروايات التاريخية ، مثلاً ، توفّر على كاتبها تجشم الكتابة عن أمور معاصرة لا يلم بها الماماً كافياً . ويشير هوثورن إلى أن جين أوستن كانت دائماً تختار السياق الذي يمكنها من إظهار مواطن قوتها وإخفاء مظاهر ضعفها ، وذلك بقدر جهلها أو معرفتها بالخبرات البشرية وبأنماط معينة من الناس . كما إن ديكنز ، اختار في كثير من رواياته ، لندن مسرحاً للأحداث ، لأنه كان يعرف أستارها وخفاياها . ثم يتناول هوثورن العنصر السادس والأخير وهو :

و ـ الموضـــوع (Theme) :

فكل رواية تدور حول موضوع معين كالجريمة أو العدالة أو الحب أو الاغتراب . . . الخ .

وقد يكون الموضوع ظاهراً للعيان أو مبطناً ومستتراً يكتشفه القاريء بنفسه . ولبعض الروايات عدة موضوعات . ومن الأمثلة عليها رواية (البيت الكئيب) لتشارلز ديكنز ، والتي تدور في عدة مدارات كالمسؤولية الأبوية وقساوة القانون وأضرار الجشع وغير ذلك . وعلى القاريء أن يتبين أياً من هذه الموضوعات يحتل المقام الأول من الأهمية في الرواية .

الرمز والصـــورة :

يتحدث المؤلف عن الرمز (Symbol) والصورة (Image) داعياً الى التمييز بينهما . ولتوضيح مدلول كل من هذين المصطلحين ، يبدأ هوثورن بتقديم أمثلة حية ، ففي رواية (نهاية هواردز) للكاتب الروائي فورستر تؤدي السيارة دوراً مهماً . وفي عصر فورستر لم تكن السيارة قد اختُرعت بعد . لذلك لم يقصد بها فورستر أن تكون وسيلة للمواصلات ، وإنما رمزاً لأشياء عديدة منها العنف والموت ، وحول المادة الصلبة (السيارة) محل العضوية الحية (الحصان) ، ولهاث الأغنياء وراء الرفاهية الشخصية ، وغير ذلك ، ومن الأمثلة الأخرى التي يَقدمها رواية (إلى المنارة) لفرجينيا ولف ، فالمنارة فيها رمز لأحلام الشباب وآماله التي لم تتحقق . وهكذا فإن الرمزية هي وسيلة أدبية يستخدمها الروائي للدلالة على شيء ما بشيء آخر . والرمزية ليست موجودة في الأدب والفن وحدهما وإنما في الحياة كلها . وتختلف الرموز أحياناً من بلد إلى آخر ، ففي

حين يستعمل بعض الروائيين الثلج دليلاً على الخير والبركة والصفاء ، فإن آخرين يستعملونه رمزاً للموت ، كما في رواية (الميت) لجيمس جويس ، لأن الثلج يرتبط بالبرودة ، والبرودة هي أولى علائم الموت . أما الصورة ، فإنها أقرب ما تكون إلى الرمز ، ولكنها تختلف عنه في اتّسامها بالصفات المحسوسة أكثر من المعاني المجردة التي يتصف بها الرمز . ومن الروايات المترعة بالصور الحسية الحية رواية الرحلة لكاترين مانسفيلد .

دراسة الروايـــــة :

وهناك فصل خاص يحمل عنوان الكتاب نفسه وهو (دراسة الرواية) . والدراسة تعني شيئاً أكبر بكثير من مجرد القراءة . فعندما نقرأ رواية ، فإننا نفعل ذلك بهدوء ودون تمحيص وتدقيق ، لأن هدفنا الأساسي الاستمتاع . أما حينما ندرس رواية دراسة نقدية متأنية ، فإننا نقرؤها أكثر من مرة لتحليل عناصرها ، والوقوف على الاتجاهات والنقاط المهمة فيها .

وتبدأ العملية بالملاحظة ، أي ملاحظة الأشياء الملفتة للنظر في الرواية . وتلي ذلك مرحلة كتابة الملاحظات . وهي ليست مهارة سهلة ، كما يبدو في الظاهر ، بل إن اكتسابها يستلزم خبرة وتمرساً طويلين . وسيحتاج المحلل إلى وقت كثير قبل أن يتمكن من الوصول إلى القدرة على كتابة الملاحظات دون أن تؤدي هذه الكتابة إلى إعاقة عملية القراءة . ويمكن تدوين الملاحظات إما على الرواية نفسها ، أو في دفتر مستقل . وتمتاز الطريقة الأولى بأنها لا تعطل الاستمرار في القراءة ، ولكنها تقود إلى الحاق التلف بالكتاب . لذلك يقترح المؤلف كتابة الملاحظات بقلم الرصاص بطريقة مختصرة جداً ، ثم تدوينها بعد ذلك مفصلة في دفتر خاص . ويتساءل هوثورن عما يجب أن يسجله المحلل . ويجيب هو نفسه عن السؤال بأن هذا يرتبط بالخبرة والممارسة . وعلى كل حال ، فإنه يلفت نظر الدارس إلى عدة عناصر أساسية يتوجب ملاحظتها ومنها :

أ - التقنية الروائية التي يتبعها المؤلف ، والدلائل التي يمكن أن تشير إلى شخصية هذا المؤلف وقيمه ومنظوره الروائي .

ب - أسلوب الرواية ومفرداتها ونحوها وصرفها .

جـ - الاهتمام ببداية الرواية ونهايتها ، لأنهما يكشفان عادة عن أشياء مهمة ، فهل البداية درامية أم وصفية ؟ وهل النهاية سعيدة أم حزينة ، ولماذا ؟ هل على الكاتب الروائي أن يجيب عن جميع الأسئلة التي تتخلل الرواية ، أم يترك بعضها معلقاً بدون أجوبة ، حتى يكتشفها القاريء بنفسه ؟ وما تأثير ذلك ؟

د - شخصيات الرواية وخصائصها ، وهل تتطور وتتغير مع تقدم الرواية ؟

هـ - أفكار الرواية ورموزها وصورها .

و - استجابة المحلل الخاصة وآراؤه فيما يقرأ .

وهناك عدة طرق ، كما يبين المؤلف ، لدراسة الرواية ونقدها ، ومنها الطرق النصية . (Textual Approaches) وهي تعتمد على دراسة المعلومات المستمدة من النص الحقيقي للرواية ، دون الاهتمام بالرجوع إلى المعلومات البيليوغرافية الخاصة بمؤلف الرواية وأعماله الأخرى ومجتمعه والفترة التاريخية التي عاش خلالها . ويقابل ذلك الطرق السيرية (Biog-raphical Approaches) وهي تعني ، عند نقد رواية ما ، بالرجوع إلى مؤلفها والاطلاع على أعماله الأخرى ، لتعرف العناصر المشتركة والمتشابهة فيها ،

وتكوين صورة عن المؤلف نفسه ، وقيمه واهتماماته ومواقفه . وهذا من شأنه أن يساعد على دراسة ونقد أي رواية له مهما كانت ، وهناك أيضاً الطرق النمطية (Generic Approaches) والناقد في هذه الحالة لا يدرس الرواية وينقدها قبل أن يعرف نمطها ، والنوع الذي تنتمي إليه . إن نقد رواية كرواية (مول فلاندرز) لدانيال ديفو لا يمكن أن يتم ، حسب هذه الطرق ، قبل فهم ذلك النوع من الروايات الذي تتدرج ضمنه هذه الرواية وهو روايات المشردين . أما الطرق السياقية (Contextual Approaches) فتعني نقد الرواية من خلال معرفة السياق التاريخي والاجتماعي الذي أُلِّفت الرواية فيه . فقصة (قلب الظلام) لجوزيف كونراد ، مثلاً ، لا يمكن نقدها بالطريقة السياقية الا من خلال معرفة ما كان يفعله الأوروبيون في إفريقيا ، خلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر . ومن الطرق النقدية المهمة الأخرى الطرق النفسية (P-sychological Approaches) وهي تعني أشياء كثيرة منها الكشف عن نفسية المؤلف وتحليل شخصيات الرواية تحليلاً نفسياً . وتكمن الصعوبة هنا في اختلاف الشخصيات الأدبية عن الشخصيات الواقعية ، مما يجعل تحليلها صعباً ، ويصبح الأمر اسهل ، عندما يتعلق بتحليل المؤلف ، لأن هذا يمثل انساناً حقيقياً . ومن الروايات التي كان نصيبها من التحليل بالطرق النفسية وفيراً رواية (دورة اللولب) لهنري جيمس . فقد عمد الكثير من النقاد إلى تحليل شخصية مربية الأطفال في الرواية تحليلاً نفسياً ، فخلصوا الى أنها تعاني من حالة عدم توازن عقلي أدّى بها إلى الهلوسة وتخيل أشياء لا وجود لها .

ويذكر الكتاب من الطرق الأخرى الطرق الموجهة قرائياً (Reader-oriented Approaches) وهي تعتمد على توقع استجابات القراء ومواقفهم من الرواية . وقد اعترض بعض النقاد على هذه الطرق على أساس أنه من غير الممكن وضع جميع القراء على صعيد واحد وتقييمهم تقييماً مشتركاً ، فالقراء يختلفون في اهتماماتهم واحساساتهم واستجاباتهم . ومن المستحيل أن يقرأ جميع القراء الرواية نفسها بالطريقة والاستجابة نفسيهما . ويصنف النقاد القراء في ثلاث زمر رئيسة :

١ ـ القاريء الأصلي (Original Reader) .
٢ ـ القاريء الضمني (Implied Reader) .
٣ ـ القاريء التجريبي (Empirical Reader) .

تعقيب :

بعد اطلاعنا على معظم الخطوط الرئيسية في كتاب (دراسة الرواية) ، نود تقديم الملاحظات التالية :

١ ـ لقد جاء في تعريف المؤلف للرواية أنها تصور شخصيات وأفعالاً تمثل الحياة الحقيقية . ويبدو لنا أن هذا التعريف إنما ينطبق على بعض أنواع الروايات كالرواية الواقعية ، ولا يجوز تعميمه عليها جميعها ، لأن عناصر الخيال واللامعقول وما وراء الطبيعة تؤدي دوراً مهماً في بعضها ، كالرواية الأسطورية والرواية العلمية . وعلى كل ، فإن الموضوع هنا ليس موضوع خطأ ، لأن مؤلفاً كهوثورن لا يمكن أن يرتكب مثل هذا الخطأ ، بل الأرجح أن في ذهنه نوعاً من الروايات يشكل في نظره الأنموذج المثالي للروايات بمفهومها المقبول لديه . وهو ما ينطبق عليه تعريفه .

٢ ـ من الملاحظ أن العرض التاريخي الذي قدمه المؤلف لتطور الرواية قاصر ، ولا يتضمن تفصيلات كافية ، والانتقال فيه من مرحلة إلى أخرى إنتقال سريع لا يفي بالحاجة ولا يلم بأهم الجوانب والعناصر التي تدخل في التطور التاريخي للرواية .

٣ ـ إن المقصود من الكتاب معالجة بعض قضايا الرواية بشكل عام ، وعلى نطاق عالمي شامل . ومع ذلك ، فإننا نجد أن معظم الأمثلة والاستشهادات تتعلق بروائيين انكليز ، وبعضها بروائيين أوروبيين . وكان يمكن للكتاب أن يكتسب صبغة عالمية أوضح ، فيما لو اعتمد على أمثلة واستشهادات من آداب عالمية مختلفة . أما اذا كانت الرواية الانكليزية هي المستهدفة بشكل خاص ، فربما كان من الأنسب أن يكون عنوان الكتاب « دراسة الرواية الانكليزية » أو « دراسة الرواية الانكليزية والأوروبية » .

٤ ـ عند الإشارة إلى الرواية التاريخية ، لم يولها المؤلف الا القليل من الاهتمام ، بالمقارنة مع الأنواع الأخرى من الرواية ، وذلك على الرغم من أهميتها الكبيرة .

٥ ـ لدى تناول هوثورن موضوع الرواية المسلسلة في حلقات ، ذكر أنها كانت سائدة في القرن التاسع عشر ، ثم أصبحت اليوم نادرة ، أو كادت تندثر . ولكن يبدو لنا أن هذا النوع من الروايات ما زال منتشراً بصورة لا تقل عن انتشاره في الماضي ، والفرق أن حلقات الرواية كانت تُنشر في الماضي ملخصة ، في حين أنها تنشر اليوم كاملة بالتتابع . وبعد أن يكتمل نشر الحلقات في صحيفة ما ، يعاد نشر الرواية دفعة واحدة ، بشكل كتاب ، وهذا النهج نجده واضحاً في الصحف العربية اليومية وبعض المجلات كمجلة المستقبل ، مثلاً .

٦ ـ تناول هوثورن المناجاة الذاتية مبيناً أنها تعني مخاطبة الشخصية الروائية لذاتها وهي واعية بما تفكر به . ونعتقد أنه قد يكون من المناسب ، لزيادة التوضيح ، لو قارن المؤلف بين المناجاة الذاتية التي تتم بوعي ، وأحلام اليقظة التي يكاد فيها صاحبها يفقد الوعي بما يفكر به ، ويفلت منه زمام السيطرة على منطقية التفكير وعقلانيته .

٧ ـ يتحدث المؤلف عن عدد كبير من الروايات وكأن القارىء قد قرأها أو اطلع عليها جميعها . وربما كان عليه أن يقدم إيضاحات أوفر في كثير من الأمكنة في الكتاب ، على اعتبار أن عدداً قليلاً فقط من القراء يمكن أن يكونوا قد قرؤوا أو اطلعوا على بعض الروايات التي أُشير اليها .

٨ ـ هناك غموض في بعض الشروح ، كما الحال عند شرح تيار الوعي والمناجاة الداخلية (الذاتية) . وكان من المستحسن إيراد تفصيلات أوضح بشأن بعض الموضوعات .

٩ ـ يمتاز الكتاب بأنه يزخر بشكل ملفت للنظر ، بالأمثلة والاستشهادات التوضيحية ، مما يكسبه قيمة عملية وعلمية .

١٠ ـ من المميزات الأخرى للكتاب أن المؤلف استعمل لغة مكثفة عالج بوساطتها موضوعات أدبية روائية عديدة بعدد قليل من الصفحات نسبياً . وهذا فن لغوي لا يتقنه الا الكتّاب المتمكنون لغوياً والذين يملكون ناصية فن البيان الموجز المفيد .

***

العدد التالي من المجلة

العدد الرابع - المجلد السابع عشر

يناير - فبراير - مارس

قسم خاص عن

المسرح

عالم الفكر تستطلع آراء قرائها

اليوم " وعالم الفكر " تقترب من استكمال العقد الثانى من حياتها ، فقد أصبحت علامة من علامات الفكر العربى وتوطدت مكانتها بين المفكرين والمثقفين العرب من الخليج الى المحيط ، ان المجلة قد تجاوزت مرحلة الريادة الى مرحلة التأصيل وأرست لنفسها نمطا واضحا وتوجهات محددة ، وهى تخاطب جمهورها الخاص الذى حرص على مر السنين على تزويدها بعطائه الفكرى ، بقدر ماحرص على قراءتها .

و " عالم الفكر — وهى تتأهب لدخول العقد الثالث من عمرها فى عالم يشهد تطورات لم يعرف لها مثيلا فى تاريخه ، وفى واقع عربى يمر بتحولات عميقة وخطيرة — تحتاج الى استطلاع آراء قرائها فى شأن المستقبل . ومن ثم كان قرار مجلس الادارة التوجه بهذه الاستبانة اليكم ، طمعا فى أن تقتطعوا دقائق من وقتكم للاجابة على تساؤلاتها وأن توافوا ادارة المجلة بها :—

— كم عاما انقضت منذ أن بدأت فى قراءة " عالم الفكر " ؟

☐ أكثر من خمسة عشر عاما ☐ ١٠ — ١٥ عاما ☐ ٥ — ١٠ أعوام

☐ اقل من خمسة أعوام

— هل تطلع عليها بانتظام ؟

☐ نعم ☐ أكثر من نصف الأعداد ☐ اقل من نصف عدد الأعداد

— ماهى الأبواب التى تحظى باهتمامكم (مرتبة ترتيبيا تنازليا من ١ — ٥) مع ترك الأبواب التى لاتهتمون بها دون ترتيب .

	١	٢	٣	٤	٥
التمهيد	☐	☐	☐	☐	☐
موضوعات محور العدد	☐	☐	☐	☐	☐
باب " شخصيات وآراء "	☐	☐	☐	☐	☐
باب " مطالعات "	☐	☐	☐	☐	☐
باب " من الشرق والغرب "	☐	☐	☐	☐	☐
باب صدر حديثا "	☐	☐	☐	☐	☐

— ماهى الموضوعات التى تقترح أن تغطيها المجلة فى أعداد قادمة ؟

(مرتبة تنازليا حسب أهميتها) .

١ ـ ________ ٦ ـ ________
٢ ـ ________ ٧ ـ ________
٣ ـ ________ ٨ ـ ________
٤ ـ ________ ٩ ـ ________
٥ ـ ________ ١٠ ـ ________

ـ هل ترى استمرار تخصيص كل عدد لموضوع معين ؟

☐ نعم ☐ لا ☐ أحيانا

ـ ماهى الأبواب التى تقترح اضافتها (مرتبة ترتيبا تنازليا)

١ ـ ________
٢ ـ ________
٣ ـ ________

ـ ماهى الأبواب التى تقترح حذفها ؟

١ ـ ________
٢ ـ ________
٣ ـ ________

ـ أية مقترحات أخرى :ـ

____
____
____
____
____

ـ ماهو رأيكم فى حجم المجلة ؟

☐ أكبر من اللازم ☐ مناسب ☐ أقل من اللازم؟

ـ هل تجدون صعوبة فى الحصول على المجلة؟ وماهى ؟

نترك لكم حرية ملء هذه البيانات الشخصية أو صرف النظر عن ذلك حسبما يتراوى لكم ؟

الاسم : الوظيفة :

التخصص العلمى : مكان العمل :

العنوان ورقم الهاتف :

ترحب المجلة باسهام المتخصصين فى الموضوعات التالية :

(أ) علوم الصحارى
(ب) الدراسات المستقبلية
(جـ) المسرح
(د) الحاسب الآلى
(هـ) الأمن الغذائى
(و) الثقافات فى العالم الثالث
(ز) الجنون فى الادب
(حـ) التجديد فى الشعر

الخليج العربي	٥ ريالات	سوريا	٣ ليرات
السعودية	٥ ريالات	القاهرة	٢٥٠ مليما
البحرين	٤٠٠ فلس	السودان	٢٥٠ مليما
اليمن الشمالية	٤,٥ ريال	ليبيا	٣٥ قرشا
اليمن الجنوبية	٤٠٠ فلس	مسقط	٤٠٠ بيسة
العراق	٣٠٠ فلس	الجزائر	٥ دنانير
لبنان	٢,٥ ليرة	تونس	٥٠٠ مليم
الأردن	٢٥٠ فلسا	المغرب	٥ دراهم

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢,٥٠٠ دينار
البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ "

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام ـ المكتب الفني ـ ص.ب ١٩٣ الكويت 13002

الثمن
٢٥٠ فلسًا

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

عالم الفكر

المسْرَح

- ما قبل المسرح
- المسرح المعاصر في اليمن
- المسرح العربي ومشكلة التبعية
- التراث وإشكالية التأصيل

المجلد السابع عشر - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧

"مجلة عالم الفكر"
قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية : ـ

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره

(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع فى نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .

(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الاعلام ـ الكويت ـ ص. ب ١٩٣
الرمز البريدي 13002



رئيس التحرير : حمد يوسف الرومي
مستشار التحرير : دكتور اسامه أمين الخولي

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧
المراسلات : باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

المسرح

●●●

شخصيات وآراء

●●●

مطالعات

●●●

من الشرق والغرب

●●●

صدر حديثا

كلمة تقدير وعرفان

في العدد الماضي كتب الدكتور أحمد أبوزيد ، رسالةً مفتوحة إلى قراء « عالم الفكر » بمناسبة إختياره التقاعد ، بعد أكثر من سبع عشرة سنة ، أسهم فيها بفكره المستنير وجهده المتواصل في التخطيط لاصدار « عالم الفكر » . . ثم العمل مستشاراً للتحرير فيها يتحمل العبء الأكبر في إصدارها بانتظام منذ ولادتها ، وحتى كادت أن تقترن « عالم الفكر » في أذهان الكثيرين من كتابها وقرائها باسمه . وأصبح « تمهيد » أحمد أبوزيد في مطلع كل عدد منها واحداً من أهم سماتها المميزة ، يجوب فيه مع القارىء آفاقاً فسيحة للفكر المعاصر في موضوع العدد ، بما يُمثل تكاملاً لما فيه من مقالات وإضافات مرموقة لها .

و « عالم الفكر » مدينة بالكثير الكثير لأحمد أبوزيد ، الذي جعل منها سعيه الدؤوب لأن تبقى منبراً للدراسات الجادّة للكتاب والمفكرين العرب من المحيط إلى الخليج ، ونبعاً صافيا ينهل منه القارىء العربي المثقف ، المهتمُّ بقضايا وطنِه العربي الكبير ، والحريصُ بنفس القدر على متابعة ما يجري في العالم من حوله من تحولات فكرية وثقافية . . .

وإذا كان أحمد أبوزيد ، بما يعرفه كلٌّ مَنْ تعامل معه أو سعدَ بصداقته من دماثة الطبع وسعة الأفق وسماحة الخلق وتواضع العلماء ، قد أبى إلا أن يكون القَدْرُ الأكبرُ من رسالته إعترافاً مطولاً بفضل الآخرين من جند مجهولين وقفوا وراءه ومعه في تحقيق هذا الانجاز الحضاري ، وتنويها بفضل كل من أثروا « عالم الفكر » بفكرهم ورأيهم ، وإقراراً بما تمتعتْ به طوال سنوات عمرها من حرية في التعبير عن الرأي دون قيدٍ أو شرط ، فإنَّ العرفانَ بفضله يقتضي أنْ نُشيد ، نحن الذين يحملون الأمانة من

بعده ، بإخلاصه الفريد ، ودأبه الصامت طوال هذه الأعوام الطوال ، وبحكمته وصواب رأيه في مواجهة الكثير من الصعوبات والمشاكل العملية التي لابدَّ وأن تُواجِهَ أيَّ عملٍ في أيِّ مجال .

لقد ترك لنا أحمد أبوزيد : «عالم الفكر » مَعْلَماً بارزاً ، ومناراً مضيئاً في ساحة الفكر العربي المعاصر ، تتميز بشكل واضح بتواصلٍ غير شائع ولا مألوفٍ في الوطن العربي مع أعدادٍ غفيرة من المفكرين والكتاب من أقصى المغرب العربي الى أدنى مشرقه ، دوريةً تنتشر ثلاثون ألف نسخة منها في كل مكان تُسمع فيه العربية أو تُقرأ ، داخل الوطن العربي وخارجه . . .

وبحقٍّ ما أنجزه أحمد أبوزيد ، طوال هذه السنوات ، تقع علينا ، نحن الذين يحملون الرايةَ الآن ، **أن نَفي بحق عطائه في سعيٍ حثيث** للمحافظة على مكانة « عالم الفكر » المرموقة وسمعتها العطرة ، وأن نُواصِل المسيرة نحو المزيد من الانجاز والتطوير ، ليرتفع صرحُ هذا البناء الفكري العربي الفريد عالياً ، مستنداً إلى قاعدة راسخة من إنجازات أحمد أبوزيد .

. . هذا عهد نقطعه على أنفسنا ونعاهد أحمد أبوزيد ، بمثل ما نُعاهد قراءنا عليه ، مُستعينين في ذلك بالله ، وبمؤازرة كل من رَفَد « عالم الفكر » بكتاباته وأفكاره ، وبآراء كل قرائنا الذين نحرص على التواصل معهم والتعرفِ على تَوقُّعاتهم منّا .

وإلى أحمد أبوزيد . . دعواتنا الصادقة وتمنياتنا الحارة . . أن يُمتّعه المولى عزَّ وجل بالصحة الموفورة ، وأن يُوفِّر له سُبل المزيد من النجاح في أعماله القادمة ، مُتمنّين عليه - بل وواثقين - من أن تستمرَّ « عالم الفكر » تشغل فكره ، وتحظى بثمار نظره الثاقب ، ورأيه السديد ، وثقافته العريضة .

مجلس الادارة

ما قبل المسرح

أحمد أبو زيد

تمهيد

يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح الى البدء بالمسرح عند الاغريق . فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها في القرن الخامس ق. م . في أعمال ايسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيديس ، كما عُرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيره .

وبينما كانت الاعمال التراجيدية الكبرى تحرص على تبيين وجود نظام أخلاقي في الكون يحكم في آخر الأمر تصرفات البشر ، كانت الأعمال الكوميدية ترى ، على العكس من ذلك ، أن أفعال الآلهة وتصرفات الناس لايحكمها منطق ولاتنطوي على معنى . .

ولكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الاغريق لايعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية . فقد وُجِد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الاغريقية ، وإن كان قد اتخذ شكلاً مغايراً للمسرح كما عرفه الاغريق . وليس من المعقول ، على أية حال ، أن تكون تلك الأعمال المسرحية العظيمة التي عرفها الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد هي البداية الأولى لهذا اللون من الفن ، أو أنه لم تسبقها مراحل أخرى كانت الدراما والمسرح فيها أقل تطوراً وأكثر بساطةً وسذاجة . وهناك من الكتاب والمفكرين من يستبعدون بشكل عام أن تكون الانسانية التي حققت انجازات رائعة في مختلف الفنون وشتى ميادين الحضارة الثقافية قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح ، وأنها عاشت كل تلك الآلاف الطويلة من السنين بدون مسرح ، الى أن جاء الاغريق فحققوا ما أخفقت الشعوب الأخرى في تحقيقه . ويرفض هذا الفريق من الكتاب والمؤرخين أن يكون التصور الاغريقي -

وبـالتالي ، التصـور الأوربي أو الغربي بـوجه عـام للمسرح ـ هـو التصور الـوحيـد ، ويـرون أن هنـاك تصـورات أخرى للدراما والمسرح ترتبط بثقافات وحضارات ومجتمعات أخرى وتعبّر عن هذه الثقافات والمجتمعات ، وأنه لابد من أن نأخذ هذه التصورات في الاعتبار ، اذا نحن أردنا الإحاطة بفكرة المسرح وتاريخه وفلسفته ومقوماته والدور الذي يلعبه في حياة الفرد والمجتمع . وعلى ذلك ، فإن أيَّ محاولة لارجاع المسـرح والدرامـا إلى الاغريق دون غيـرهم ، والتمسك بفكرة الأصل الاغريقي للمسرح ، وإنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الاغريق ، انما تصدر كلها من نظرة ضيقة لاتخلو من التحيّز لكل ماهو غربي . وهي نظرة تنطلق من النزعة التطورية التي كان تسود في القرن التاسع عشر ، ولايزال لها بعض الرواسب حتى الآن عند بعض الكتاب الذين يعتزون بالثقافة الغربية ويعتبرونها قمة ما وصل إليه التطور الاجتماعي والثقافي عند الجنس البشري ، وأن كل ماعداها إنما يمثل مراحل أكثر تخلفاً وتأخراً . وعلى ذلك ، فإن الإنحياز الكامل إلى فكرة الأصل الاغريقي للدراما والمسرح هو ، في آخر الأمر ، إنكار لقدرة الانسان خلال كل عصور التاريخ السابقة على الاغريق على التفاعل مع الحياة أو التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قوي ومؤثر ، كما أنه إنكار ، من الناحية الأخرى ، لقدرة الانسان على الترفيه عن نفسه ، وذلك على أساس أن المسرح هو أداة للترفيه بقدر ماهو وسيلة للتعبير .

فالمسرح ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ، ووسيلته في ذلك « فن » الكلام و « فن الحركة » مع الإستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة . وليس هذا تعريفاً للمسرح ، إذ على الرغم من كل ما كتب عن المسرح حتى الآن ـ وهو كثير في كل اللغات ـ فإننا لانكاد نجد تعريفاً دقيقاً يمكن الاطمئنان إليه وقبوله . وليس هناك ، على أي حال ، تعريف واحد متفق عليه من الجميع . وتكفي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم أوموسوعة عن المسرح لكي نتبينَّ مدى التعدد والتنوع والاختلاف والتفاوت في التعريفات ، رغم كل مايبدو من بساطة في مفهوم المسرح . وهذا التنوع والتباين والاختلاف دليل على غنى وثراء (ظاهرة) المسرح ، وعلى تعقّد هذه الظاهرة وتعدد جوانبها في الوقت ذاته . والغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية (المتخصصة) في المسرح تتحاشى الدخول في هذه المسألة أو التعرض لها ، وتتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم (مسرح) . . وتكتفي بذكر وتعداد أشكال المسرح ، كما هو الشأن مثلاً في « موسوعة المسرح في العالم » التي صدرت عام ١٩٧٧ (١) . وذلك في الوقت الذي نجد فيه مجدي وهبه ـ مثلا ـ في « معجم مصطلحات الأدب » يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة « مسرح » فيقول ان المسرح :

ـ « ١ ـ هو البناء الذي يحتوي على المَمْثَل ، إو خشبة المسرح ، وقاعة النظارة ، وقاعات أخرى للادراة والأستعداد الممثلين لأدوارهم . وقد يُراد منه المَمْثَل وقاعة المشاهدين فقط ، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق ، كما قد يُقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط ، كماهي الحال في مصر ، فيقال : المسرح القومي ، ويراد به : الفرقة التمثيلية .

---

(١) The Encyclopaedia of World Theatre, Charles Scribnar's Sons, New York 1977.

٢ ـ الانتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين . فيقال : مسرح توفيق الحكيم بمصر ، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر . »[٢]

ثم ينتقل مجدي وهبه ، بعد ذلك مباشرةً ، الى الكلام عن أنواع المسرح أو بعضها ، مثل مسرح القسوة ومسرح العبث ، بل انه هنا يرد القارىء الى مصطلح « العبث » في المعجم ذاته ، بينما نجد من الناحية الأخرى ، قاموس أكسفورد الوسيط Shorter Oxford English dictionary يقدّم لنا سبعة مفهومات لكلمة « مسرح » مع بعض التعريفات السريعة التي لاتخرج في مجملها عما يذكره مجدي وهبه في معجمه .

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن « فن المسرح » يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجهاً بدقة وتخطيط محكم نحو خلق إحساس منسق وعميق بالدراما . . كما تذكر انه على الرغم من أن الكلمة الانجليزية theatre مشتقة من أصل يوناني يعني : « الرؤية » ، فإنَّ العرض المسرحي ذاته قد يكون موجَّهاً للسمع أو للبصر ، بل انه قد يخاطب العقل أحياناً ، كما هو الشأن في مسرحية هاملت لشكسبير . وإن كان العنصر العقلي ليس دليلاً كافيا على ارتفاع مستوى المسرح ، لأن المهم هو مدى استجابة الجمهور لما يقدم له ، سواءً أكان مايقدم له هو تراجيديا أوكوميديا أو مسرحية هزلية farce . وهذه الاستجابة ، أو حتى المشاركة ، هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية وجودتها ، على الأقل في نظر الجمهور الذي يتابعها[٣] . وكما يقول الأستاذ جون ويتمان John Weightman في مقال حديث له بمجلة Encounter : انه رغم أن المسرح يعرض أحياناً بعض عروض تندرج تحت مايمكن تسميته (دراما الأفكار) ، فانه ليس بالضرورة مؤسسة فكرية ، بل إن الأمر قد يكون على العكس من ذلك تماماً ، لأن هناك قدراً كبيرا من مخاطبة المشاعر ، وبخاصة في المسرح التجاري أو العروض التجارية[٤] .

فمن التعسف إذن الحكم على المسرح من حيث المحتوى الفكري للعمل المسرحي . فليس المسرح بالضرورة أحد أشكال الفنون الأدبية ، حتى وان كان يُدرَّس في أقسام الأدب بالجامعات . فالجانب الأدبي للمسرح جانب ثانوي الى حد كبير ، اذا قيس بالجانب المسرحي ذاته ؛ وذلك لأن التأثير القوي الفعال على جمهور النظارة يأتي من التمثيل وماقد يصاحبه من غناء ورقص ومايحيط بذلك كله من مناظر يؤدي فيها الممثل دوره ، ويبدو حتى واضحاً في الأوبرا عنه في الدراما ، ولكنه يصدق أيضا حتى في الحالات التي يتضح فيها أن التأثير الأقوى والأكثر استمراراً يأتي من النص المسرحي الأدبي . واذا كان الجانب الأدبي للنص المسرحي يحظى بكثير من الاهتمام والأهمية في بعض الأحيان ، فإن ذلك يرجع في الأغلب الى أن كثيراً من الكتابات النقدية تدور حول النص .

(٢) Magdi Wahba, A Dictionary of Literary Terms, Librairie du Liban, Beirut, Beirut 1974, p. 567

(٣) Theatre, Art of , Encyclopaedia Britannica, 1980, Vol. 18, p. 212

(٤) John Weightman, An Intellectual in the Theatre, Encounter, January 1987, p. 44.

فجانب كبير من النجاح الذي تحققه العروض المسرحية يرجع الى قدرتها على التأثير في الجمهور ، اي نجاحها في الاثارة الجماعية . ومع ان عددا كبيرا من الممثلين الآن ـ ان لم يكن معظم الممثلين ـ هم من خريجي الجامعات ويحملون شهادات عليا ، الا انهم يميلون الى جانب الظهور واستعراض انفسهم وتقمص شخصيات غيرهم من الناس . وان تكن هناك الآن بعض المحاولات نحو مزيد من الجدية شبه النظرية في المسرح تتمثل في ظهور بعض الأفكار المعبرة عن رؤية اصحابها الخاصة . وتعبر هذه الاتجاهات والرؤية الخاصة عن نفسها فيما يعرف باسم : مسرح القسوة والمسرح الحي ومسرح الفقراء ومسرح الهواء الطلق ، وما الى ذلك (المرجع نفسه) .

ويجب ألاننسى أن النقاد أدباء قبل أي شيء ، وأن كتاباتهم تصل الى جمهور أوسع وأعرض من الذين يشاهدون المسرحية فعلاً على المسرح . والعادة أن معظم النقاد يهتمون بالنص الأدبي أكثر ممايهتمون بالأداء المسرحي ومايتصل به من أمور هي أقرب إلى طبيعة المسرح . وهذا القول لايهدف أبداً إلى التهوين من شأن النص أو من الدور الذي يلعبه المؤلف في الحركة المسرحية . ونحن نعلم أن كثيرين من الممثلين أنفسهم يشكون أحياناً من ضعف النص أو من قلة النصوص الجيدة . . وهومايعرف باسم (أزمة النص) . والمهم هو أن النص هو مجرد عنصر واحد ضمن عناصر أخرى عديدة ، تتضافر جمعياً في تكوين مانسميه « فن المسرح » . (المرجع السابق ذكره) .

وكل هذا قد يؤدي في آخر الأمر الى الظن بأن كل انسان يستطيع أن يُكّون لنفسه تصوره الذهني الخاص به عن فن المسرح ، وذلك في ضوء تجربته واهتماماته الشخصية ، مادامت التعريفات التي يقدمها المتخصصون هي في مجملها غير قاطعة وغامضة ومبهمة ، ومادام الغموض والابهام يصلان ببعض الكتاب الى القول بأن الفن المسرحي هو « الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون » ، أو أنه « الفن الذي تستضيء فيه الحياة الانسانية بالنور الروحي » .[٥] .

ولكن يبقى بعد هذا كله قدر مشترك بين الناس جميعاً حول المسرح رغم اختلاف تجاربهم واهتماماتهم ، ورغم اختلاف الجانب الذي يبرزه كل منهم حين يتكلم عن المسرح ، سواء أكان ذلك الجانب هو العمل الدرامي نفسه (النص) أو صاحب ذلك العمل (المؤلف) أو المكان الذي يقدم فيه العمل (المسرح) أو الأشخاص الذين يتولون عرضه وتقديمه (المخرج والممثلون) أو المؤثرات الصوتية والضوئية أو غير ذلك من العناصر التي تؤلف في مجموعها العرض المسرحي . فكل هذه الجوانب عناصر هامة متداخلة ومتفاعلة ، ويتألف فن المسرح منها كلها على ماذكرنا ، وان اختلف الاشخاص في تحديد الأولويات من بينها ، مع عدم إغفال العناصر الأخرى أو إسقاطها تماماً من الاعتبار . أي أن هذه العناصر كلها هي التي تؤلف المسرح من حيث هو (ظاهرة) قائمة بالفعل في كثير من المجتمعات الانسانية ، إن لم يكن في كل هذه المجتمعات ، ومن حيث هو (نَسَق) أو (بناء) تتكامل فيه العناصر المختلفة وتتعاون وتتساند لكي تعطي هذه (الظاهرة) كيانها ووجودها وخصائصها ومقوماتها ، وكذلك من حيث هو (عملية) تتطور وتتعدل باختلاف الظروف السائدة في المجتمع الذي تنمو فيه هذه (الظاهرة) المتكاملة ، وسواء حدثت هذه الاختلافات والتطورات والتعديلات في الأوضاع الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية أو الفكرية أو غير ذلك .

ونحن حين نتكلم عن « المسرح » هنا فإننا ننظر إليه من هذه الأبعاد الثلاثة مجتمعةً : أي أن نظرتنا الى (المسرح) نظرة شمولية تأخذ كل تلك العناصر المتداخلة المتفاعلة التي تتساند وظيفياً لكي تؤلف ذلك الكل أو تلك الوحدة الكلية التي نسمّيها : (المسرح) . وغني عن الذكر أن هذه النظره الشمولية لاتغفل الجمهور من حيث هو عنصر آخر هام يتجه اليه برسالته كما يتجاوب هو من ناحيته مع ذلك العمل إيجاباً أو سلباً .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : هل يحق لنا ، في ضوء كل هذه الاعتبارات المتعلقة بصعوبة الوصول الى تعريف واضح وصريح وقاطع للمسرح ، وكذلك في ضوء النظرة الكلية الشاملة التي ننظر بها الى الفن المسرحي ، أن

---

(٥) شلدون سيثني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ـ ترجمة دريني خشبة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ، ـ . صفحتا ١ ، ٢ .

نؤرخ للمسرح منذ ظهوره عند الاغريق ، وننكر بذلك على الشعوب والثقافات الأخرى التي سبقت على الحضاره الاغريقية معرفتها بذلك الفن ؟ . . بل الأكثر من ذلك ، هل يحق لنا أن نقصر وجود فن المسرح على الشعوب والمجتمعات التي بلغت درجةً معينة من التقدم الحضاري والثقافي ، وننكر بذلك على الشعوب والمجتمعات التي اصطلح على تسميتها بالمجتمعات البدائية ، معرفتها بذلك اللون من الفن ؟ وواضح من ذلك أن المشكلة تتعلق بعمومية (ظاهرة) المسرح ومدى معرفة الشعوب والمجتمعات والثقافات المختلفة به ، بصرف النظر عن تاريخ أو زمن ظهور تلك الشعوب والمجتمعات والثقافات ، وبصرف النظر أيضاً عن درجة رقيّها أو تخلّفها

●●●

قد يكون من الصعب تحديد النشأة الأولى (الحقيقية) للمسرح ، إن كان هناك مايمكن اعتباره نشأةً (حقيقية) . . وذلك رغم كل مايقال عن المسرح الاغريقي وعن أن أقدم الأعمال المسرحية المتكاملة هي التراجيديات التي كانت تُمثَّل في أثينا منذ القرن السادس ق . م . ، ثم بلغت أوج أزدهارها في القرن الخامس ق . م . ، وكانت هذه المسرحيات تُقَدم كجزء من الاحتفالات الخاصة بالاله ديونيسوس Dionysus ، وهو إله له صلة وثيقة بالفن والجنس والنشوة والخمر . وكانت تلك الاحتفالات تُقام في فصل الربيع ، تعبيراً عن الأفكار والمشاعر والاحاسيس التي تثيرها في النفس نهايةُ الشتاء وعودة الخصوبة الى الأرض مع قدوم الربيع . فأعياد ديونيسوس إذن أعياد ذات طابع ديني ، أو كان لها على الأقل أصول دينية قبل أن يصبح لها مضمون دنيوي فيها بعد على أيدي كبار التراجيديين في القرن الخامس ق . م . والمهم هو أن الدراما ، في صورتها الناضجة المتكاملة ، نشأت في أثينا نتيجةً لذلك . ويذهب بعض الكتاب الى حد القول بأنَّ مسيرة الدراما في القرون المتتالية لذلك لم تُضف سوى القليل الى فن المسرح ، وبأن ماحققته الدراما الاغريقية الأثينية لم ترتفع اليه أبدا كل الجهود الأخرى التالية ، بما في ذلك : الدراما في وقتنا الحالي ، مع بعض إستثناءات قليلة جداً [٦] .

وارتباط الدراما الاغريقية في الأصل بأعياد ديونيسوس[٧] والطابع الديني الذي اكتسبته نتيجةً لذلك يجعل منها

---

(٦) وقد يذهب البعض في ذلك الى ان قيام وتدهور او سقوط الدراما الاثينية يماثل قيام واضمحلال الحضارة الاثينية ذاتها ، وذلك على رغم ان فترات الانجاز في المسرح ترتبط عادة بفترات الازدهار القومي . ولكن المشاهد هو ان تدهور الثقافات الكبرى لا يستتبع بالضرورة موت واندثار التقاليد المسرحية . فقد لقيت التراجيديا القديمة محاولات جادة لاحيائها في القرن السابع عشر في فرنسا في اعمال راسين **Racine** وكورنيي **Corneille**ثم بعد ذلك في القرن العشرين في مسرح جان انوي **Jean Anouilh**وجان كوكتو **Jean Cocteau** ـ انظر في ذلك دائرة المعارف البريطانية ـ المرجع السابق ذكره ، صفحة ٢١٣ .

(٧) في الجزء الأول من كتابه القيم : « التاريخ اليوناني ـ العصر الهلادي » (دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٧٦) يقول الدكتور عبداللطيف احمد علي ، عن ديونيسوس انه « اله النبيذ الشهير ايضا باسم باكخوس » وانه كان في الأغلب « إلها طراقي الأصل ، وقد وفد متأخرا الى بلاد اليونان ، ولذلك لم يكن من السهل ان يجد له مكانا بين آلهة اوليمبوس واذا كان قد وجد فانه قلما كان يعتبر واحدا من الآلهة الأصلاء » (صفحة ٣٣٣) . ثم يقول بعد ذلك في حاشية اسفل صفحة ٣٣٨ :

ـ « كانت مباهج ديونيسوس كثيرة ومتنوعة كل التنوع . . فهي تتفاوت بين لهو بسيط كلهو الفلاحين في الريف اذ يرقصون رقصة مرحة نشيطة فوق زقاق النبيذ الزلقة ، وبين انتشاء شديد كانتشاء المتعبدات له اذ يرحن في غيبوبة حالة من (الجذب) فيأكلن لحم ذبائح القرابين نيئا . . وديونيسوس في كل مراتب الابتهاج ا هو الاله المحرر . . الذي يمكنك لفترة قصيرة ، بوسائل بسيطة او غير بسيطة ، من ان (تدع شخصيتك جانبا) . . وبهذا يحررك من نفسك . . لكن ديونيسوس . . كان رب التوهمات ومعلم الصور الوهمية والخدع السحرية . . وبوجه عام ، يمكن المتفانين في عبادته من رؤية الأشياء على غير حقيقتها . . (وبهذه الصفة ـ كما يعتقد البعض ـ اصبح ديونيسوس راعيا لفن التمثيل . ذلك ان لبس القناع هو اسهل الطرق للتخلي عن الشخصية ولانتحال شخصية اخرى . وقد نشأ استعمال القناع في مجال التمثيل من استعماله في مجال السحر ، واصبح ديونيسوس في القرن السادس ق . م . اله المسرح لأنه كان لمدة طويلة اله التنكر والتقنع) »ـ

شيئاً قريب الشبه بالشعائر والطقوس الدينية والسحرية التي تمارسها الشعوب البدائية والتي لها مضمون درامي واضح ، كما هي الحال مثلاً في رقصات الحرب التي تهدف الى بث الذعر والخوف في قلوب الأعداء وإيقاظ نخوة المحاربين من أفراد القبيلة عن طريق تمثيل أحداث المعركة (التي لم تقع بعد) بالطريقة التي ترجو القبيلة أن تسير فيها تلك الأحداث بما يحقق لها الفوز والانتصار في آخر الأمر .

وعلى أية حال ، فإن الذي يمكن أن يُقال هنا هو أن المسرح ـ بالمعنى المتعارف عليه من هذه الكلمة رغم عدم وجود تعريف واحد دقيق ـ حقق أول (أزدهار) حقيقي له في أثينا في القرن الخامس ق . م . ، وأن كثيراً من الكتاب يرون أن الدراما الكلاسيكية في تلك الفترة هي في الحقيقة نوع من الارتقاء أو (التجويد) لبعض الحفلات الشعائرية الطقوسية الأكثر بساطةً ، خاصةً وأن الذين كانوا يقومون بالأدوار في تلك الحفلات ـ أي الممثلين ـ كانوا من الكهنة ورجال الدين ، كما أن « التمثيليات » أو « المسرحيات » ذاتها تشير الى أن « المذبح » كان هو المكان الأساسي في تلك المسرحيات ، ولذا يمكن اعتباره أقرب شيء الى خشبة المسرح الآن [٨] . فكأنَّ هذه الشعائر الدينية ذات الطابع الدرامي ، والتي وجدت عند بعض الشعوب القديمة ، كما توجد الآن عند الشعوب (البدائية) ، تمثل مرحلة سابقة ـ أو على الأصح صورة أكثر بساطة ـ على المسرح والدراما ، كما عرفت عند الأغريق ، وإن كثيراً من المجتمعات الانسانية ، بما فيها المجتمعات البدائية قد عرفت الدراما بشكل من الأشكال وبمعنى من المعاني ، فالدراما نشأت من الحاجات الانسانية الاساسية منذ فجر التاريخ ، واستمرت تعبّر عن تلك الحاجات لآلاف السنين قبل أن تتبلور في صورتها الراقية المتكاملة عند الاغريق . وكما يقول جون جاسنر : ان الدراما تمثل الانسانية في أشد لحظات توترها وصراعها وأزماتها ، كما أنها تحاول حل هذه التوترات والصراعات والأزمات عن طريق الرجوع الى الأوضاع الانسانية ذاتها[٩] . وبذلك فإن المسرح يعرض الانسانية بكل مافيها من قوة وسمو وضعف وتخاذل . وهذا هو الذي يدفع (جاسنر) الى القول بأنه قد تكون للدراما بداية ، شأنها في ذلك شأن أي شيء آخر ، ولكن (أول) دراما هي على أي حال (آخر) دراما ، وانه مهما بعدت الدراما في الزمن والتاريخ فإنه يمكن اعتبارها (معاصرة) بمعنى من المعاني ، لأنها تعبر عن مشكلات وأزمات الحياة الانسانية في ذاتها ، وبصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ونوع المجتمع أو المستوى الحضاري .

ولقد قامَ المسرح في الأصل وفي أبسط صوره كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الانسانية الناجمة عن المواجهة بين الانسان والقوى الطبيعية أو الاعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها ، فضلاً عن السيطرة عليها والتحكم فيها واخضاعها لرغباته ومصالحه . وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية ، وتقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية ـ مثلاً ـ بما في ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين ، تدور حول محاكاة الأحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه (العروض)

(٨) انظر المقدمة التي كتبها دريني خشبه ، لكتاب شلدون سيثي ـ مرجع سبق ذكره ، صفحة ك . انظر أيضاً « دائرة المعارف البريطانية » مرجع سبق ذكره ، صفحتا ٢١٢ ـ ٢١٣ .

(٩) John Gassner Masters of the Drama, Dover Publications, New York 1940, p. XVII.

شبه المسرحية ذات الطابع الديني . ولقد كانت الآلهة والأرواح العليا والقوى الاعجازية تشغل مكانة عالية وهامة في كل الحضارات القديمة (بل وأيضاً ، الثقافات البدائية أو المتخلفة في الوقت الحالي) ، وتتدخل في كل أوجه الحياة اليومية والمناشط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة . وكان الزعيم ، أو الملك ، في بعض تلك المجتمعات والثقافات هو صوت الاله أو الشخص الذي وقع عليه إختيار الاله للاضطلاع بمسؤولية الزعامة والملك ؛ بل ان بعض هذه المجتمعات كانت تعتبره الاله نفسه . وهذا هو مايعرف في الكتابات الانثروبولوجية باسم : الملكية المؤلهة ، أو الملكية الالهية Divine Kingship . ولذا ، كان جانب كبير من النشاط الابداعي في تلك الحضارات القديمة ـ وفي المجتمعات البدائية على السواء ـ يتجه بالضرورة نحو الآلهة والأرواح العليا ويصطبغ بصبغة دينية واضحة ، بل ان هذا الطابع الديني كان يغلب على كل الاحتفالات والأعياد التي تقام في مختلف المناسبات الكبرى ، بحيث يتجه الناس فيها بالصلوات والأدعية والابتهالات والمناجاة الى هذه الآلهة والأرواح . وبذلك كانت تمتزج الشعائر الدينية بالأداء المسرحي امتزاجاً قوياً يصعب معه الفصل بينهما فصلاً قاطعا . وربما كان ذلك وراء الدعوى بأن الحضارات القديمة والثقافات ، توصف اصطلاحاً بأنها ثقافات (بدائية) ، لم تعرف المسرح . وهي دعوى صحيحة ، بغير شك ، اذا نحن اعتبرنا أركان ومقومات المسرح الاغريقي هي المعايير . ولكن هذا لا ينفي ، على أي حال ، وجود نوع من الأداء المسرحي ، له طابع ديني وشعائري في تلك المجتمعات والثقافات الأخرى . ويمثل هذا الأداء المسرحي والشعائري ـ على ماسبق أن ذكرنا ـ مرحلة سابقة على المسرح ، بالمفهوم الغربي المتأثر بالمسرح اليوناني القديم .

●●●

ويمكن هنا أن نأخذ مصر القديمة كمثال ، ليس فقط لأن الحضارة المصرية القديمة واحدة من أقدم الحضارات الانسانية ، ان لم تكن أقدمها على الاطلاق (وهذه مسألة تختلف فيها الآراء والتقديرات وليس هنا مجال الدخول في تفاصيلها) ، وانما لأن هناك في الوثائق والمعلومات المتاحة مايشير الى أن المصريين القدماء كانوا يعرفون المسرح في أحد أشكاله ، كما أن عدداً من العلماء والمؤرخين يؤكدون وجود شكل من الأداء الفني في مصر ، كانت تتوفر فيه معظم العناصر المكونة لفن المسرح ، وأن من المحتمل أن يكون ذلك اللون من الأداء المسرحي قد مهَّد الطريق بشكل أو بآخر لظهور المسرح الاغريقي ، وبالتالي ، لقيام المسرح بالمعنى الدقيق للكلمة ، وذلك بصرف النظر عن كل تلك الاختلافات التي أشرنا اليها حول تعريف المسرح .

وتختلف الآراء والتقديرات حول تاريخ ظهور هذا اللون من المسرح في مصر القديمة . فالأب إتيين دريوتون E. Drioton ، الذي تحمَّس لقضية معرفة المصريين بالمسرح وكتب في ذلك كتابا من أهم الكتب حول الموضوع ، ونقله الى العربية منذ سنوات : الدكتور ثروت عكاشة ، يردُّ ظهور المسرح المصري الى حوالى ٣٢٠٠ ق . م . ، ويشاركه في هذا الرأي : العالم الألماني زيته Sita . وان كان هناك من العلماء والمؤرخين من يرون ـ مثلما فعل روسن ـ أن ظهور المسرح كان بعد ذلك بقليل ، أي حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وهذا اختلاف طفيف ولايغير على أية حال شيئاً فيما يتعلق بمعرفة المصريين القدماء بفن المسرح ، وأنه وجد عندهم منذ حوالي خمسة آلاف سنة . وبذلك يمكن إعتباره أقدم شكل للعروض المسرحية أو للأداء المسرحي ، التي عرفها التاريخ ؛ وذلك قبل أن يظهر المسرح الاغريقي بوقت طويل .

وليس من شك في أن المسرح المصري كان أكثر بساطةً وسذاجةً وأقل تطوراً من المسرح الاغريقي ، وهو أمر طبيعي ومفهوم ، نظراً لفارق الزمن واختلاف مرحلة التطور الحضاري [١٠] . وقد أشار عدد من الدارسين الى وجود نصوص مسرحية يتصل أغلبها بأسطورة أوزوريس ، أو تعالج بعض جوانب منها وتركز على بعض أحداثها ، أو تعرض لها من زاوية معينة ؛ وإن كان هؤلاء الدارسون لايدخلون تلك النصوص ضمن المسرحيات بالمعنى الدقيق للكلمة ، على الرغم من أنها كانت تمثل بالفعل وأنها تحتوي على كثير من العناصر والمقومات الاساسية للعمل المسرحي . من ذلك مثلاً ، مايذهب اليه آلارديس نيكول Alardyce Nicole الذي يشير في كتابه عن « الدراما في العالم » الى وجود أحد هذه النصوص التي كانت تمثل في أبدروس ، وترجع الى عهد الملك سنوسرت الثالث . بل لقد سبق هؤلاء جميعاً بنديته G. Benedite الذي أشار في مطلع هذا القرن (عام ١٩٠٠) الى وجود مايمكن اعتباره نصوصاً مسرحية تتمثل في الطقوس الجنائزية وأعياد الآلهة ، وبخاصة أوزوريس . فكأنَّ (المسرحيات) المصرية القديمة ـ أو التي يمكن على الأصح اعتبارها نصوصاً مسرحية ـ كانت كلها في آخر الأمر نصوصاً دينية . ولاشك في أن ارتباط المسرح الاغريقي بالدين كان من ضمن الأسباب التي دفعت الكثيرين الى القول بوجود مسرح مصري قديم ، كان له في الأغلب بعض التأثيرات على المسرح الاغريقي . إنما يكفي أن نتذكر هنا أن النص الذي عرفه الأستاذ فيرمان Fairman ونقله من الهيروغليفية إلى الانجليزية ، ثم ترجمه الى العربية من هذه اللغة الأخيرة : عادل سلامة ، كان منقوشاً في أصله الهيروغليفي على جدران معبد إدفو .

ومن هذا النص (إنتصار حورس) والنصوص الأخرى القليلة ذات الطابع المسرحي ، يمكن تعرُّف خصائص المسرح المصري باعتباره فناً شاملاً يجمع بين الكلمة والحركة والرقص والغناء والمؤثرات الصوتية وغيرها . فهو في أساسه مسرح ديني يرتبط بالمعبد ، كما أن الكاهن أو رجل الدين كان هو الذي يتولى « كتابة النص » والإخراج وتوزيع الأدوار ، كما كان رجال الدين هم أيضاً الذين يقومون بأداء الأدوار أو التمثيل[١١] . فقصة أوزوريس وايزيس وانتقام حورس وانتصاره على عمه ست ، هي اذن المسرحية الأساسية أو الموضوع الأساسي للنصوص المسرحية المعروفة . كما أن شخصية أوزوريس المسرحية فيها شبه واضح مع ما يعرف باسم مسرحية الآلام Passion Play[١٢] ، وان كانت

---

(١٠) نشر الأب دريوتون كتابه عن « المسرح المصري القديم » عام ١٩٣٨ ، ثم اردفه بعد ذلك بسنوات بمقال عام ١٩٥٤ يكمل فيه ما ذكره في الكتاب . وقد نشر المقال في مجلة « تاريخ المسرح : La Revue d'Histoire du theatre » ويقول الدكتور عادل سلامة ، في المقدمة التي كتبها لترجمته لمسرحية (انتصار حورس) التي نقلها عن الترجمة الانجليزية التي قام بها عن الهيروغليفية الأستاذ هـ . و . فيرمان :

ـ « وقد أثبت دريوتون في كتاباته بما لا يدع مجالا للشك ، انه كان هناك مسرح مصري ناضج مكتمل العناصر . وان هناك عددا لا بأس به من النصوص المسرحية قريب المتناول مع شيء من الجهد . ووضع الأسس في كتابه هذا لوسائل البحث في سبيل استكشاف المزيد من النصوص المسرحية والمعلومات حول المصري القديم . وبذلك يكون (دريوتون) قد اخرج البحث في هذا الموضوع من مجال التخرصات الى مجال اليقين العلمي » ـ انظر مسرحية (انتصار حورس) ، سلسلة « من المسرح العالمي » ـ وزارة الاعلام ـ الكويت العدد ٣٢ ، مايو ١٩٧٧ ، صفحات ٩٢ وما بعدها .

(١١) راجع عادل سلامة ، المرجع السابق ذكره . انظر ايضا : هيام ابو الحسين : « المسرح المصري القديم ومصادره » ـ مجلة (فصول) ـ المجلد ٢ العدد ٣ (ابريل ـ مايو يونيو ١٩٨٢) ، صفحتا ١٦ ، ١٧ .

(١٢) مسرحية الآلام ، أو مسرحية آلام المسيح هي « نوع من المسرحيات الشعبية التي شاعت بانحاء غرب اوروبا منذ العصور الوسطى ، تصور المرحلة الأخيرة من حياة السيد المسيح بعد القبض عليه وحتى صلبه وقيامته . وكثيرا ما كانت هذهالمسرحايت يقدمها اهل القرية من الهواة واعضاء النقابات الحرفية . واشهر هذه المسرحيات تلك التي يقدمها اهل قرية : اوبرا مرجاو Oberammergau ، بجنوب المانيا مرة كل عشر سنوات ويستغرق تمثيلها يوما كاملا .

تفترق مع ذلك عنها في أنها كان لها في الوقت ذاته معنى سياسي وأبعاد سياسية واضحة . فمسرحية الآلام تُؤدَّى من أجل « أن تظل حية في أذهان المؤمنين بالآلام التي كان يقاسيها إلههم (أو بطلهم المحبوب) وانتصاره على قوى الشر التي قامت بتعذيبه (شلدون سيثني - المرجع السابق ذكره صفحة ٣٤) . وتشترك مسرحية اوزوريس مع مسرحيات الآلام في هذا الجانب لأنها تستعيد آلام أوزوريس وتؤكد عودته الى الحياة . . ولكنها ترتبط في الوقت ذاته بفكرة توحيد الوجهين البحري والقبلي على ما تعكسه لنا بوضوح مسرحية انتصار حورس (ابن أوزوريس وايزيس) كما أن الصراع بين حورس وعمه (ست) الذي قتل أباه أوزوريس يعتبر صراعاً بين الوريث الشرعي للملك (حورس) وبين مدعي العرش (ست) . بل إن هناك ما يشير إلى أن الجانب الديني كان مبرراً ومؤيداً للمعنى السياسي ، وأنه جاء في مرحلة متأخرة ، وأن الملك (مينا) أو (نارمر) هو خليفة حورس في ذلك . ولكن هذه مسألة تخرج عن نطاق هذه الدراسة . والذي يهمنا الآن هو أن مسرحية أوزوريس كانت تمثل سنوياً ، وكان يدخلها بغير شك بعض التعديلات من حين لآخر . ولكننا لا نكاد نعرف سوى القليل جداً عن سير المسرحية أو طريقة الاخراج أو المؤثرات الصوتية والضوئية وما الى ذلك ، كما أننا لا نعرف شيئاً عن (المسرح) الذي كانت تقدم فيه هذه الأحداث أو تفاصيل الأحداث ذاتها ، وما كان يطرأ عليها من تغيير وتبديل في كل مرة تعرض فيها المسرحية . ومعظم ما نعرفه هو معلومات عن الدراما ذاتها ، أكثر مما هي معلومات عن المسرح . (شلدون سيثني ، صفحات ٣٥ - ٣٧) .

ومع ذلك فنحن نعرف أن نص مسرحية انتصار حورس كان قد كتب في الأصل شعراً بالهيروغليفية على جدران معبد (ادفو) ويبدو من النص أن بعض الأناشيد كانت تصاحبها الموسيقى . ورغم أن النص نقش في عهد بطليموس التاسع (سوتر الثاني) فإن هناك من الدلائل ما يشير الى أن النص كان معروفاً في عهد الدولة الحديثة ، أي قبل إنشاء معبد (إدفو) بألف عام تقريباً . بل إن الأصول الأولى لهذه المسرحية ترجع الى ٣٠٠٠ق.م. ، وكانت تمثل كل عام « في الساحة المغلقة الى الجانب الشرقي لحائط معبد إدفو الخارجي » . وكان كهنة المعبد هم الذين يقومون بأداء الأدوار ، وان كان بعض أفراد الكورس من الممثلين والمنشدين والموسيقيين الذين يرتبطون بالمعبد ، كما كان الجمهور نفسه يشارك ويسهم بتجاوبه مع أحداث المسرحية . (عادل سلامة ، صفحة ٣٥ - ٣٩) . ومهما تختلف الآراء حول هذه النصوص وإمكان اعتبارها مسرحيات أو أعمالاً درامية بالمعنى الدقيق للكلمة ، ومهما يكن من أمر نقص معلوماتنا عن الطريقة التي كانت تقدم بها هذه النصوص للجمهور ، فإنها تمثل بغير شك مرحلة سابقة للمسرح ممهدة لظهوره . وان كان الموضوع لا يزال في حاجة الى مزيد من الدراسة . . .

●●●

ولقد ساد الاعتقاد لوقت طويل بين بعض الكتاب بأن المجتمعات والشعوب البدائية تفتقر الى الاحساس بالجمال وتقدير الفن ، وبأن ذلك يصدق بوجه خاص على الجماعات التي تعيش في الغابات مثل جماعات الأقزام في الكونجو ،

← وتمثيل آلام السيد المسيح ينتسب الى تقليد مسرحي ديني يرجع الى زمن بعيد جدا في تاريخ الانسانية قبل حياة السيد المسيح نفسه ، اذ كان قدماء المصريين في الألف الثاني ق . م . يمثلون الاله اوزوريس . وفي الاسلام ، كان الشيعة يمثلون استشهاد الحسين ، وخاصة في ايران في شهر المحرم » - انظر مجدي وهبه ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٣٨٨ .

وتلك التي تعتمد في حياتها على الصيد والقنص . فحياة التنقل والتجوال لا تسمح لهذه الجماعات بذلك اللون من (الترف) الذي يتمثل في الإبداع الفني وتذوق الجمال . وقد سادت هذه النظرة في أوربا في القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن ، ولكنها لم تلبث أن تراجعت نتيجة للاعتراضات والانتقادات التي وجهها اليها علماء الأنثربولوجيا الذين أتيحت لهم ـ أثناء بحوثهم الحقلية المتعمقة التي تعتمد على المعايشة الطويلة والملاحظة الدقيقة ، ودراسة الابداع الفني عند هذه الجماعات .

وقد بينت هذه الدراسات أنه لا يكاد يوجد مجتمع واحد بغير تقاليد فنية متوارثة ، وأن الظروف والأوضاع البيئية والاقتصادية السائدة في تلك المجتمعات (البدائية) والشديدة التخلف ، لا تمنع ـ مهما كانت قسوتها ـ من وجود معايير جمالية خاصة بتلك الجماعات بحيث يسترشد بها أفراد الجماعة في نظرتهم إلى الأشياء وتقديرها وتقويمها والحكم عليها ؛ كما يستعينون بها في منتوجاتهم وأعمالهم الفنية البسيطة التي يمكن إعتبارها إبداعات فنية توفر لهم المتعة الجمالية التي لا ترتبط بالضرورة بمطالب الحياة المادية المباشرة ، وانما هي متعة خالصة تنبع من الاستغراق في تأمل هذه الأشياء أو العكوف على صنعها وأدائها . كذلك دلت هذه البحوث الميدانية الحديثة على أن أبسط الشعوب (البدائية) المعروفة تملك ثروة هائلة من تلك الأعمال الفنية ، سواء أكان ذلك في الفنون التشكيلية ، وبخاصة في مجال النحت والحفر ، أو فيما يعرف في الكتابات الأنثربولوجية باسم الفنون اللفظية أو الفنون الكلامية ، التي يدخل فيها الشعر والدراما ، أو في الموسيقى أو المسرح أو غير ذلك . وهذه كلها فنون تلقى الآن كثيراً من عناية الأنثربولوجيين بعد طول إغفال .

وربما كان إغفال الأنثربولوجيين الأوائل ذكر الدراما والمسرح عند هذه الشعوب (البدائية) وعدم اهتمامهم بهما مثلما اهتموا بمجالات الابداع الفني الأخرى ، وبخاصة النحت ، ناشئاً من الفكرة المسبقة عن أن المسرح إغريقي النشأة ، وأنه يتطلب درجة معينة من النضج الثقافي والاجتماعي والفكري والفني لا تتوفر لهذه الشعوب . أو قد يكون سبب ذلك الإغفال هو تقيد معظم الأنثربولوجيين حتى عهد قريب جداً في دراساتهم للثقافة (البدائية) والمجتمع (البدائي) بالتقسيمات التقليدية للنظم والأنساق ؛ وهي تقسيمات تغفل التعرض للفن عموماً وللدراما بالذات ، واذا تعرضت لهما فإن ذلك يكون في العادة من خلال الحديث عن الأنساق الشعائرية ، كالدين والسحر وما يتصل بهما من أساطير وخرافات وما إليها . ومن هنا كان كثير من ملامح النشاط الدرامي والمسرحي تظهر في تلك الكتابات على أنها مجرد ممارسات وطقوس ، لها طابع ديني أو سحري ، مما يُفقدها بُعْدَها المسرحي الحقيقي . وقد تغيرت هذه النظرة تغيراً ملحوظاً بعد البحوث والدراسات الحقلية الحديثة التي أشرنا اليها ، وأدرك الباحثون مدى اهتمام هذه الجماعات بالفنون ، بما في ذلك فن التمثيل ؛ وإن كان ذلك الفن يظهر عندهم في شكل بسيط يتفق ودرجة تطورهم الثقافي ، كما أن عناصره مستمدة من البيئة المحلية التي تحيط بهم . وزنوج الكونجو ، الذين يُعتبرون في نظر الكثيرين من أشد الجماعات الأفريقية تخلفاً ، يتمتعون في حقيقة الأمر بحاسة جمالية مرهفة ودرجة عالية من القدرة على التذوق الفني وعلى الإبداع ، تتمثل في موسيقاهم وفي اهتمامهم بإقامة الطقوس والشعائر ذات الطابع المسرحي ، وبخاصة الطقوس التي تمثل الخروج للقنص ، والتي تمتزج فيها الحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية ، تتتابع فيها الحركات في توازن مع تسارع تدريجي ومتزايد ينتهي بالإشادة بأفعال القانصين وتمجيدهم .

وهناك بعض دراسات حديثة تشير الى وجود رواة يقصون القصص والحكايات عند هذه الجماعات ، ويقومون

أثناء ذلك بأداء وتمثيل المواقف والمناظر الرئيسية في القصة أو الحكاية ، كما يقومون بأداء أدوار الشخصيات المختلفة التي تدور حولها القصة ، ويتركز اهتمام الجمهور ويتابع العرض في اهتمام وشغف واضحين ، ويركزون معظم اهتمامهم على التمثيل ، كما أنهم يشاركون في ترديد الأغاني والأناشيد . وهذا ـ كما تقول الأستاذة دينيز بولم Denise Paulme ـ هو المسرح في أحد أشكاله على الأقل . .(١٣) أو هو ما نسميه نحن هنا : (ما قبل المسرح) . . اذا نحن قبلنا الرأي القائل بأن المسرح ، بالمعنى المتعارف عليه ، نشأ نشأة إغريقية .

وليس ثمة ما يدعو الى الزعم بأن الفنون توجد أو تزدهر بين شعوب معينة بالذات دون غيرها ، أو أن التجوال والتنقل مثلاً يصرفان عن الابداع الفني بشكل عام ، كما أنه ليس ثمة ما يدعو أيضاً الى أن نقصر كلمة (فن) على الأعمال التي تنطبق عليها المعايير والمحكات الغربية واغفال أو تجاهل المعايير الخاصة بالشعوب والجماعات التي تنتمي الى ثقافات أخرى . وفن المسرح ، حسب أحد التعريفات هو فن المحاكاة والتقليد Mimesis ، كما أنه فن الايحاء للآخرين بتصديق ما يرونه ويشاهدونه . ومن هذه الناحية ، يختلف فن المسرح عن الموسيقى التي قلما تحاول محاكاة الأصوات الحقيقية إلا في بعض الحالات الاستثنائية ، مثل تصوير أصوات إحدى المعارك أو ما إلى ذلك . وعلماء الأنثربولوجيا يعرفون قدرة الرجل البدائي على المحاكاة والتقليد والتمثيل . وجانب كبير من حياته ونشاطه ، وبخاصة الشعائر والطقوس والاحتفالات والأعياد المختلفة ، ليس إلا تقليداً أو محاكاةً لأحداث الحياة الواقعية كما يتصور هو نفسه حدوثها ، أو كما يرجو لها أن تحدث بما يتفق مع تحقيق مصالحه ورغباته واحتياجاته الشخصية أو مصالح الجماعة التي ينتمي اليها . فمحاكاة أو تقليد حركات الحيوان والانسان أثناء القنص هي تمثيل لما يحدث بالفعل ، كما أنه في الوقت ذاته إعداد نفسي للقيام بهذه المهمة حين يخرج الناس للقنص ومطاردة الحيوان وهكذا .

ويخضع الفن البدائي بوجه عام لمؤثرات دينية قوية ، شأنه في ذلك شأن الفن في أوربا في العصور الوسطى ، بل وشأنه في الحضارات القديمة العريقة على ما ذكرنا . وتؤلف الفنون من حيث هي أساليب ووسائل التواصل عند الانسان متصلاً واحداً تتداخل عناصره ومفرداته مثلما تتداخل وتتدرج ألوان الطيف بحيث يضم ذلك المتصل الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة والدراما والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية المختلفة ، ويظهر ذلك بشكل واضح في التعبير الفني لدى الجماعات البدائية حيث تختلط هذه العناصر والمفردات بعضها مع بعض في كثير من الأحيان بحيث نجد (المشهد التمثيلي) الواحد يضم الى جانب عنصر الدراما الموسيقى والرقص والغناء وبعض الفنون التشكيلية التي تتمثل في الأقنعة المنحوتة من الخشب . وكثير من هذه المشاهد التمثيلية لها بُعْد شعائري واحتفالي ووظيفة سحرية وإجتماعية ، كما هي الحال في تلك المشاهد التي تمثل رحلة القنص أو الخروج الى الحرب أو استنزال المطر . ففي المشاهد الدرامية التي تمثل الخروج الى الحرب يمتزج الرقص الشعائري الذي يستخدم فيه الأسلحة وأدوات الحرب الحقيقية وصيحات الحرب وتمثيل كل التحركات التي يتوقع حدوثها أثناء المعركة من تقدم وتراجع وطعن وضرب وسقوط جرحى وموتى ، ويصاحب ذلك الغناء والانشاد وبعض المؤثرات الصوتية التي تساعد على خلق التأثر المطلوب مع مراعاة كل التفاصيل

---

(١٣)
Denise Paulme, Adornment and Nudity in Anthony Farge (ed), Primitive Art and Society, Oxford University Press 1973, p.11.

الدقيقة حتى يتم الايحاء بصدق هذه المشاهد المسرحية وتحدث تأثيرها المطلوب في الجمهور الذي يشاهدها وفي الأبطال المحاربين الذين سوف يتوجهون الى ساحة القتال للمشاركة الفعلية في الحرب ، وكثيراً ما يقوم بوضع هذه الأغاني والأناشيد مؤلفون موسيقيون متخصصون من أعضاء القبيلة بحيث تبدو هذه المشاهد في آخر الأمر أشبه بالأوبرا (البدائية)(١٤) - إن صحت هذه التسمية .

والعادة أن يرتدي (الممثلون) في هذه الحفلات الشعائرية الأقنعة والملابس والأزياء الخاصة التي تلائم المشاهد المسرحية التي يقدمونها ، وذلك يساعد بغير شك على الاندماج في الشخصيات التي يمثلونها ويؤدون أدوارها . وتؤلف الأقنعة عنصراً هاماً في معظم المشاهد التمثيلية والدراما الراقصة في كثير من المجتمعات البدائية وبخاصة لدى القبائل الأفريقية وذلك استكمالاً لجانب المحاكاة والتقليد . والمعروف أن الأقنعة كانت تستخدم في التمثيل عند الاغريق ، بل أن استخدامها أقدم من هذا بكثير . إذ كانت معروفة منذ العصر الحجري القديم المبكر كما يظهر من الكهوف القديمة مثل كهوف لاسكو Lascaux بجنوب فرنسا حيث تظهر في إحدى اللوحات الجدارية مجموعة من الراقصين الذين يجمعون بين الملامح والخصائص البشرية والحيوانية بحيث تبدو أنصاف أجسامهم في صورة إنسانية ، بينما يظهر النصف الآخر في هيئة أجسام بعض الحيوانات ولكنهم في كل الأحوال يحملون علامات - أو أقنعة - تشير الى الآلهة التي يؤدون لها هذه الرقصات والمشاهد . والمعتقد أن الآلهة ذاتها كانت تحل في هؤلاء الممثلين والراقصين . فالمسألة إذن ليست مجرد تقليد أو محاكاة وإنما هي تصل إلى حد التشكل بأشكال وصورة وهيئات تلك الآلهة أو الأرواح العليا . وهذا هو ما نجده حتى الآن في الدراما الراقصة عند الجماعات (البدائية) في أفريقيا واستراليا أو عند بعض قبائل الهنود الحمر . ويصاحب ذلك كله بعض المؤثرات الصوتية والحركية الأخرى بل كذلك إطلاق البخور في بعض الأحيان حتى يتحقق ذلك التشكل الذي يكاد يصل إلى التوحد مع تلك الآلهة أو الأرواح والقوى الاعجازية - كما أن مشاركة الجمهور نفسه وهم أعضاء الجماعة القبلية ذاتها - في الرقص وأداء بعض الشعائر والطقوس - تعتبر جزءاً أساسياً في ذلك الأداء(١٥) المسرحي على ما نجد في بعض الاتجاهات المسرحية الحديثة .

وهذه الحفلات الشعائرية وما تتضمنه من مشاهد تمثيلية ورقص تجعلها أشبه بالدراما الراقصة تعرض لجانب كبير جداً من مظاهر الحياة في المجتمع ، سواء أكانت هذه المظاهر هي تعاقب الفصول وتغيرها أو زراعة الأرض وحصد الثمار أو الانتقال من احدى مراحل الحياة الى مرحلة أخرى تالية ، مثل تكريس الصبيان وتنصيبهم أبطالاً محاربين ، أو الزواج أو الموت ، أو الاستعداد للإغارة أو الحرب ، أو الخروج للصيد والقنص ، أو إستنزال المطر (الاستسقاء) أو علاج المرضى ورد الشر والأذى والأوبئة عن المجتمع وغير ذلك . أي أن هذه الدراما الراقصة تدور حول موضوعات من صميم الحياة اليومية في تلك المجتمعات القبلية ، على الرغم من كل ما قد يحيط بها من طقوس ومراسيم وأساطير وغيبيات . وبقول آخر ، فإن هذه المشاهد التمثيلية الراقصة تدور حول (حبكة) متقنة وواضحة ، حتى وان لم يكن هناك نص مكتوب . كما أن الحركات والايماءات التي يتضمنها هذا الرقص الشعائري حركات مدروسة ويتم تنفيذها

---

(١٤) Ibid, pp. 12—21, William Fogg, In Search of Meaning in African Art in Antony Farge (ed), op. cit., pp. 155—6.

وتقول دينيز بولم ، في ذلك : انه في كثير من الأحيان تنتشر هذه الأغاني والأناشيد انتشارا واسعا بين الناس وتتعدى نطاق القبيلة ذاتها وتنتقل الى القبائل الأخرى المجاورة .

(١٥) Theatre, Art of , Encyc. Brit. op. cit. , p. 218

بدقة ، ولها معنى محدود . ومن هذه الناحية ، فإنها تختلف اختلافاً جذرياً عن حركات الجسم التلقائية التي تصدر عن الانسان بشكل آلي عند سماعه الأصوات الرتيبة ذات الإيقاع الجميل المنتظم ، أو الحركات التي قد يأتي بها الانسان بطريقة عفوية للتعبير عن حالته النفسية والذهنية أو عن انفعالاته وأحاسيسه الوقتية الطارئة . ففي هذه الحالات الأخيرة ، لا يوجد « نص » ولا قصة أو حبكة ، ولا هدف معين ومحدد يهدف اليه عمداً ويحاول تحقيقه بهذه الحركات الراقصة .

وقد يؤلف الحوار جانباً هاماً في بعض هذه التمثيليات الشعائرية ، وان كان حواراً بسيطاً ويكاد يكون ساذجاً ، أو هكذا يبدو على الأقل ، للأشخاص الذين ينتمون الى ثقافات أخرى غريبة ذات مفاهيم وتصورات مختلفة . وكثيراً ما يتخذ هذا الحوار شكل (المونولوج) الطويل من جانب واحد ، لكي يتلقى الرد في شكل مونولوج آخر طويل من الجانب أو الطرف الآخر . أي أنه ليس حواراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، كما أنه كثيراً ما لا يعكس خصائص الكلام أو الحديث العادي في الحياة اليومية ، وانما يُصاغ في شكل أقرب الى المناجاة ، وبخاصة حين يكون ذلك الحديث موجهاً الى أحد الأرواح أو الكائنات العليا الاعجازية التي تلعب دوراً هاماً في تلك التمثيليات أو الدراما الراقصة . فبعض القبائل الافريقية التي تعطي أهمية خاصة للقمر مثلاً وتنظر اليه بكثير من القداسة والرهبة ، تقوم بأداء نوع من الدراما المسرحية عند اكتمال البدر ، يغلب عليها الطابع الديني الذي يتمثل في عدد من الشعائر والابتهالات والرقص الشعائري الذي يعرف عندهم باسم (رقصة القمر) ، ولكنها تضم الى جانب ذلك بعض الحوار الذي يتخذ شكل خطاب درامي مثير يوجهه (الممثل) إلى إله القمر ويبتهل فيه إليه أن يسوق اليهم الخير الوفير والرزق العميم خلال الشهر حتى مجيء البدر التالي ؛ ثم يقدم بعض الأضحيات الى ذلك الإله الذي يتقمص أثناء هذه المسرحية الشعائرية جسد كبير رجال الدين . أي أن هذا الزعيم الديني هو الذي يقوم بدور إله القمر ، ويضع لذلك قناعاً على وجهه يرمز الى القمر الإله . ثم يقدم الممثل الذي يتولى توجيه ذلك الخطاب (مشروباً) الى (الإله) . . . ويبدأ بعدها الرقص الشعائري الذي تقوم به جماعتان من الراقصين ، تتألف كل منهما من أربعة عشر راقصاً وراقصة ، وتمثل كل مجموعة منهما إحدى حالتي القمر ، أي الزيادة أو النقصان[١٦] .

وثمة أمثلة كثيرة لا داعي لذكرها أو الاستشهاد بها هنا ، لأنها كلها تعكس نفس الملامح وتتضمن نفس العناصر من محاكاة أحداث الحياة اليومية ، الى الرقص الشعائري ، الى الحوار الذي هو أقرب الى الخطاب أو المناجاة ، إلى إرتداء الأزياء والأقنعة المناسبة ، الى مشاركة الجمهور في بعض مراحل المسرحية . واذا كانت هذه المسرحيات الشعائرية الراقصة لا ترقى الى مستوى المسرح الحديث فإنها تتضمن ، بغير شك ، معظم عناصره وتعكس كثيراً من مقوماته ، ولكن على مستوى أكثر تخلفاً وبدائية . ومن هذه الناحية يمكن اعتبارها صورة سابقة على صورة المسرح أو شكله ، كما عرفه الإغريق ، وكما نعرفه نحن الآن .

وارتباط هذه التمثيليات الشعائرية أو الدراما الراقصة بأحداث الحياة اليومية وتصورات الأهالي في تلك المجتمعات عن الكون وموقفهم من القوى الغيبية التي تسيطر على أقدارهم ، يعني في آخر الأمر توفُّر عنصر « المعقولية » في هذه التمثيليات ، رغم كل ما تزخر به من أرواح وآلهة وشياطين وممارسات سحرية . . لأن كل هذه (الغيبيات)

---

(١٦) انظر مادة : Arts of African Peoples in Encyc. Brit.,

تؤلف جزءاً من واقعهم الثقافي . وحتى لو إفترضنا أن هذه التمثيليات الشعائرية لا تطمع في إقناع الناس بتصديق أحداثها أو ما يجري فيها من مواقف ، فانها تحرص على أن تكون الأحداث التي تعرضها هي من الأمور التي يمكن وقوعها أو حدوثها بالفعل ، أو التي يُرجى تحقيقها في الواقع ، كما هو الحال في رقصات الحرب أو الخروج للقنص أو استنزال المطر أو التمثيليات الشعائرية الراقصة التي تقدم لأرواح الأسلاف أو أحد الآلهة ، كما يحدث في رقصة القمر التي أشرنا اليها . فالعامل الأساسي في هذه (المعقولية) ليس هو الاتفاق الحرفي الدقيق مع حقائق الحياة الواقعية الملموسة المألوفة ، بقدر ما هو الاطراد والاتساق الداخلي للقصة ذاتها وعدم تعارضها مع النسق الفكري العام السائد في ذلك المجتمع المعين بالذات الذي تُقدم فيه التمثيلية ، خاصة وأن الجماعة القبلية ذاتها تشارك بالفعل في الأداء ولا تكتفي بالمشاهدة[١٧] .

وارتباط الموضوعات التي تعالجها هذه الدراما الراقصة ، بالحياة اليومية وأحداثها ، معناه في آخر الأمر أن هذه الموضوعات موضوعات تقليدية متوارثة لا تكاد تتغير في إطارها العام ، ليس فقط من سنة لأخرى ، ولكن أيضاً من جيل لآخر . فالتغيُّرات في المجتمع القبلي الافريقي تغيرات بطيئة ، أو هكذا كان الحال على الأقل قبل عهد غير بعيد ، أي قبل الاتصال بالمدنية الغربية الحديثة . وحتى بعد هذا الاتصال ، ظلت القيم القبلية القديمة بغير تغيير ، وظل الإطار الفكري والتصورات الذهنية عن الكون والعالم وعلاقة الانسان ببقية الكائنات والاعتقاد في الأرواح وعالم الغيبيات على ما كان عليه الى حد كبير ، وبخاصة في المناطق البعيدة عن المدن والمراكز الحضارية . كذلك فإن طريقة العرض ذاتها هي أيضاً طريقة تقليدية متوارثة ، ويعرفها كل أفراد الجماعة القبلية . أي أنه ليس هناك (إخراج) مسرحي بالمعنى المعروف ، حيث يعبر كل (مخرج) عن نظرته الخاصة وتفسيره الخاص وقراءته الخاصة (للنص) . فليس هناك ممثلون محترفون ، أو مخرج متخصص بمعنى الكلمة . ولكن ، مع ذلك ، ورغم كل ما يقال عن توارث الموضوعات وأسلوب العرض ، فان العرض والأداء لا بد أن يتأثرا بالأوضاع والظروف والملابسات القائمة وقت العرض ذاته . إنما المهم هو أنه حتى بعد خضوع هذه المجتمعات القبلية للحكم الأوربي ، واختفاء كثير من مظاهر الثقافة التقليدية نتيجة للاحتفال بالثقافة الغربية ، لا تزال هناك بعض الحفلات الشعائرية التي تمارس في كثير من المناطق الريفية والمنعزلة ، حيث تقام ـ على سبيل المثال ـ شعائر ومشاهد تمثيلية للاحتفال بالأعياد الدينية الموسمية التقليدية ، أو تشترك فيها الجماعة ككل ، وتقدم فيها عروض تعتمد على لون من الأداء القصصي الذي يحكي أفعال الزعماء وتصرفات رؤساء العشائر والأبطال السابقين عن طريق تقليد تلك الأفعال بأسلوب لا يخلو من السخرية والاستهانة بهم وبتصرفاتهم ، أي أن هذا العرض لا يقتصر على القص أو الحكي أو السرد القصصي البسيط ، وانما هو أداء تمثيلي أو مسرحي بالفعل ، يصاحبه في بعض الأحيان الرقص والغناء وترديد الأناشيد الساخرة التي يشترك في أدائها أعضاء الجماعة القبلية ، والتي تؤلف جزءاً أساسياً في هذه التمثيلية .

فليست كل الدراما الراقصة في إفريقيا إذن من النوع الجاد أو التراجيدي أو المأساوي ، وانما هنـاك كثير من

---

(١٧) عنصر المعقولية **Plausibility** من العناصر الهامة في فن المسرح والتمثيل بوجه عام . وترتبط المعقولية الى حد كبير ايضا بقدرة الممثل ذاته على جعل الجمهور (يصدق) ما يصدر عنه من افعال او اقوال او حركات على خشبة المسرح ، وان كان هناك بغير شك علاقة قوية بين التأثير الذي يتركه الممثل والافكار السابقة السائدة في المجتمع ، بحيث يمكن القول بأن تعاطف الجمهور وتجاربه مع الممثل يصلح لأن يكون مقياسا لهذه المعقولية . وهذا معناه ضرورة وجود قدر من الواقعية في الأداء المسرحي بوجه عام دون التطرف او المبالغة في ذلك ، وهذا هو ما نجده في (المسرح) البدائي .

العروض الكوميدية أو حتى الهزلية التي تتضمن كثيراً من عناصر النقد والسخرية والتهكم من الأوضاع القائمة في القبلية . فهنا نجد أن (المسرح) يؤدّي دوره كأداة للتعبير عن الرأي العام في المجتمع ، سواء فيما يتعلق بتصرفات شيوخ القبلية وزعمائها ، أو رأي الأهالي في السلطات الاستعمارية الحاكمة ، حين كانت أفريقيا ترزح تحت نير الاستعمار أو ممالأة الزعماء الوطنيين للقوى الاستعمارية ، وان كانت تتضمن في الوقت ذاته بعض المشاهد التي تهدف الى التسلية والترفيه والترويح . ويتم هذا العرض في الأغلب بطريقة لا تخلو من المبالغة والتهويل ، بقصد تضخيم المشاكل التي تعرض لها والمغالاة في اظهار نواحي الضعف في هؤلاء الرؤساء والزعماء والشيوخ والحكام ، والامعان في الاستهانة والسخرية منهم . وفي الوقت ذاته ، تتضمن هذه التمثيليات مشاهد تدور حول ممارسة بعض الطقوس والشعائر التطهيرية التي تهدف الى إزالة الشر والتخلص من الأذى وابعاده عن المجتمع ، حتى يظل المجتمع سليماً ومتماسكاً ، رغم تصرف الزعماء والحكام . ويرى بعض الكتاب أن هذا اللون من التمثيل الهزلي أقرب في طبيعته الى الملهاة المتصلة بعبادة الإله ساتورن Saturnalia في روما القديمة ، والتي تتميز بالمبالغة والإسراف في الرقص والغناء الى حد العربدة والخروج على كل القواعد المعمول بها في المجتمع . . بل ان بعض المشاهد التي يمارسها الافريقيون في تمثيلياتهم تقترب اقتراباً شديداً مما يعرف باسم (حفل المجانين Feast-of the Fools) الذي عرفته أوربا في القرون الوسطى حيث كانت تقدم بعض المشاهد التي تنعكس فيها الأوضاع والأعراف والتقاليد السائدة في المجتمع وتنقلب فيها الأمور المألوفة والعلاقات الراسخة رأساً على عقب بحيث يتولى الملوك مثلاً الإشراف على راحة خدمهم والقيام بخدمتهم بأنفسهم(١٨) . ففي مثل هذه المشاهد التمثيلية ، تسود روح الفكاهة والدعابة التي تصل الى حد السخرية من الرؤساء ؛ وهي وسيلة ناجعة ليس فقط للنقد وابداء الرأي في صراحة دون خوف أو حرج ، وانما أيضاً لتهدئة الخواطر والتنفيس عن المشاعر والعواطف المكتومة المكبوتة .

فالدراما الراقصة ، بكل ما تحويه من مشاهد تمثيلية ورقص وغناء وحوار يدور حول موضوع معين يهدف الى تحقيق اهداف محددة ، تؤلف اذن جزءاً من الثقافة (القبلية) الأصيلة عند كثير من القبائل الافريقية ، ويدخلها كثير من العناصر الدينية والسحرية . ومن هنا ، كان إنكار بعض الأنثربولوجيين والرحالة والكتاب الذين درسوا الثقافة الافريقية ، معرفة هذه الشعوب بالمسرح حتى في أبسط صوره . وهذا الموقف له ما يماثله في الكتابات التي تناولت الطقوس والشعائر الدينية والسحرية واساليب التعبير عند الهنود الحمر ، فهي تكتفي في الأغلب بدراسة هذا النمط من النشاط على انه جزء من نسق المعتقدات ، وتغفل الجانب الدرامي الذي يمثل صوره مبسطة واولية لفن المسرح .

ولكن على الرغم من ان التعبير الدرامي في هذه المجتمعات (البدائية) مظهر ثقافي عام يشارك فيه جميع افراد الجماعة القبلية في اغلب الأحيان ، وعلى الرغم من عدم وجود ممثلين محترفين او مخرجين متخصصين ، على ما سبق ان ذكرنا في هذا المجال ، فقد ظهر نوع من المسرح (شبه الاحترافي)- ان صحت هذه التسمية - في عدد كبير من المجتمعات الافريقية ، وبخاصة في غرب القارة ، تحت ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة ، وداخل نطاق (الجماعات السرية) التي كان يؤلفها في الأصل بعض الحرفيين والصناع اليدويين في تلك المجتمعات ، ثم اكتسبت بعد ذلك طابعا دينيا او شبه ديني الى جانب ممارستها بعض الأنشطة السياسية السرية . وكانت هذه الجماعات السرية

(١٨) Arts of African Peoples, op. cit., p. 253

تقدم عروضا تشبه في مضمونها ومادتها ما كانت تقدمه فرق الفن الاحترافي المعروفة باسم Commedia-dell'arte في عصر النهضة في اوربا . وكثير من العروض المسرحية التي كانت تقدمها هذه الجماعات السرية كان يسبقها اجراء تجارب (بروفات) اسبوعية حتى تظهر على مستوى لائق من الاتقان ، وكثيراً ما كانت هذه البروفات تستغرق عدة ساعات في كل مرة ، وتمتد الى فترات طويلة قد تصل الى بضع سنين قبل ان تُقدم (المسرحية) ذاتها الى الجماهير ، ثم تطوف بعد ذلك في الأقاليم والقرى كي يتمكن اكبر عدد من الناس مشاهدتها . وكما هو الحال في الدراما الراقصة العادية التي سبقت الاشارة اليها ، فان هذه العروض المسرحية كانت تتضمن الى جانب المشاهد التمثيلية : الرقص والغناء والموسيقى . وكثيرا ما كان الراقصون و (الممثلون) يرتدون اقنعة على وجوههم لاخفاء ملامحهم وشخصياتهم الحقيقية ، وذلك في المواقف التي تعرض بالسخرية والتهكم والنقد للزعماء وشيوخ القبائل ، وبوجه اخص لرجال الادارة الاوروبية ايام الاستعمار .

فهذه اذن عروض كان لها مضمون سياسي واجتماعي هادف . ولكن بعض هذه العروض كان يدور حول الأساطير والتراث القبلي القديم ، وفيها كانت تظهر الأرواح الكبرى ـ مثل روح اله الخصوبة ـ التي تتقمص اجساد هؤلاء (الممثلين) الراقصين الذين كانوا يأتون بحركات وايماءات واشارات معينة ومدروسة ، ويدور بينهم حوار يعتقدون انه خليق بأن يصدر عن تلك الأرواح العليا حتى تؤدي وظيفتها في المجتمع .

ولكن ، كثيراً ما يخرج هذا المسرح (شبه الحرفي) الذي بدأته في الأصل الجماعات السرية ، عن نطاق النقد السياسي وموضوعات التراث ، فيتطرق الى معالجة بعض قضايا الحياة الاجتماعية بعامة ، والحياة العائلية بخاصة . فلا تزال الروابط العائلية هي النواة الأساسية التي يقوم عليها البناء الاجتماعي رغم كل التغيرات التي طرأت على افريقيا نتيجة للاحتكاك بالحضارة الغربية ودخول قيم وانماط سلوكية جديدة وغريبة . وتتم معالجة هذه القضايا ايضا بعرضها في اسلوب ساخر وقالب هزلي يثير الضحك والاستهزاء ، كما هي الحال مثلا حين تعرض هذه المسرحيات لبعض انماط معينة بالذات من السلوك الذي يرفضه المجتمع ككل ، مثل تسلط المرأة ، او خيانة الزوجات ، او لبعض دقائق وتفاصيل الحياة السرية لبعض الزعماء ، وبوجه اخص رجال الدين والعرافين ومن اليهم ممن يفترض فيهم التمسك بالقيم الاخلاقية والاجتماعية . بل ان بعض هذه المسرحيات الساخرة تعرض بالنقد لبعض الحركات الاصلاحية ، وبالذات حركات الاصلاح الديني .

وللافريقيين وسائلهم واساليبهم الخاصة لمعرفة اسرار الاخرين وخبايا حياتهم ، والحصول على المعلومات المؤكدة التي يستخدمونها في صياغة هذه المسرحيات اللاذعة التي تعرض بشخصيات معينة وبانماط سلوكية تتعارض مع التقاليد ، وفي كل هذه العروض ، يشارك الجمهور ايضا في اداء بعض الادوار وفي بعض المشاهد التي تتطلب اعدادا كبيرة من الناس ، وذلك بطبيعة الحال ، الى جانب التجاوب الذي يصدر عنهم ازاء ما يقدم لهم والذي يتخذ شكل الاستحسان والقبول ، او الرفض والاستهجان والانكار ! . .

ويعتبر هذا اللون من التمثيل اكثر الوان الفن المسرحي تقدما وارتقاء في افريقيا . . فهناك موضوع او قصة او (حبكة) تدور حولها الاحداث في تسلسل وترابط ، كما ان القصة مستمدة من نفس البيئة ومن نفس الاوضاع القائمة بالفعل في المجتمع ، مما يعني ارتباط (المسرح) بقضايا المجتمع ومشاكله . ثم هناك الاعداد والتدريب والمران الطويل

الذي يتطلبه مثل هذا العمل (المسرحي) قبل عرضه على الجمهور . وهي كلها عناصر اساسية في المسرح ، وان كانت بطبيعة الحال اقل تطورا ونضوجا منها في المسرح الحديث في المجتمعات الغربية .

وقد يكون هذا (المسرح) قد احرز كثيرا من النجاح في افريقيا الى جانب العروض الاخرى شبه المسرحية والتي تصطبغ كما رأينا بصبغة دينية واضحة . ولكن كل هذا النجاح لا يرقى بالمسرح الافريقي او المسرح في المجتمعات (البدائية) بوجه عام الى مستوى المسرح الغربي ، وان كانت له خصائصه ومقوماته وطابعه الخاص المميز . وقد كان يمكن لهذا المسرح ان يحقق مزيدا من النجاح والتقدم والتطور ، ولكن الواقع انه تراجع وانكمش امام التغلغل الثقافي الاوروبي مع بداية هذا القرن . ثم ساعد على هذا التدهور انتشار السينما في المناطق الحضرية التي تجذب اليها كثيرا من السكان ، وما ترتب على ذلك من ضعف الاحساس بالانتماء القبلي والتماسك الاجتماعي التقليدي الذي كان يقوم بين اعضاء الجماعة القبلية المحلية ، وكان يعبر عن نفسه اثناء الاحتفالات الموسيقية والدينية والاجتماعية التقليدية في شكل الدراما الراقصة التي تعرض لكثير من مظاهر الحياة المتصلة بالمناسبة التي تقام من اجلها تلك الاحتفالات . وبذلك يكون لهذه الدراما الراقصة وظيفة اجتماعية محددة ، كما يشارك فيها اعضاء المجتمع لأنها من خلق وابداع المجتمع نفسه . ولم تندثر هذه الدراما الراقصة تماما ، وان كانت تراجعت في المناطق الحضرية . . ولكن ، ظهر الى جانبها اشكال جديدة من الأداء المسرحي مستمدة من التراث الثقافي القومي القديم بعد اخضاعه للمعالجة الفنية الحديثة ، اي دخل فيه عنصر « الصنعة » ، الى جانب اقتباس كثير من المسرحيات الغربية بعد تحويرها وتعديلها بحيث تتلاءم مع الأوضاع الثقافية والاجتماعية المحلية . . او حتى ترجمة الأعمال المسرحية الغربية الى اللغات الافريقية الكبرى ، وهي مسرحيات تقدمها فرق من الممثلين المحترفين . ولكن هذا تطور حديث ويخرج على اية حال عن نطاق هذه الدراسة(١٩) .

●●●

(١٩) والملاحظ على العموم ان اتجاهات التجديد والتحديث ـ او العصرنة ـ في المجتمعات القبلية في افريقيا بعد الاستقلال ادت الى ظهور تغييرات كبيرة في فن المسرح باعتباره اداة للتعبير ليس فقط عن الاوضاع الجديدة ، وانما ايضا عن برامج الحكومات وفلسفاتها السياسية ، وبذلك اصبح اداة للدعاية الى جانب تسجيله للأحداث المستجدة . وهكذا ، نشأت علاقة جديدة بين المسرح من حيث هو احد اشكال الفن ، والمسرح من حيث هو قناة لتوصيل فكر الحكومة . وهذا جمع جديد بين الفن والسياسة ، أضفى على المسرح صبغة رسمية لم تكن له من قبل .

وربما كان خير مثال يمكن الاستشهاد به هنا هو المسرح في مالي ، كما يظهر في دراسة طريفة قام بها (نيكولاس هو بكنز) ونشر حولها مقالا قصيرا بعنوان : ـ

Nicolas S. Hopkins, Persuasion and Satire in Malian Theatre, Africa Vol. 42, no. 3, 1972, pp. 217 — 27

وهذه دراسة تقوم على ملاحظات الباحث الشخصية عن المسرح في احدى المدن الاقليمية الصغيرة في مالي ، وهي مدينة كيتا Kita ، التي كان عدد سكانها لا يتجاوز ثمانية آلاف نسمة عام ١٩٦٥ .

وقد أظهرت دراسة (هوبكنز) ان لغة المسرح الجديد هي مزيج من لغة التوعية والارشاد القومي الحكومي واللغة الساخرة المليئة بالتهكم ، والتي تعبر عن الاتجاه القديم الذي يميل اليه الاهالي . ولذا كانت اهم مشكلة واجهت المسرح الجديد في مالي بعد الاستقلال هي الطريقة التي يمكن بها التوفيق بين الأهداف الدعائية للحكومة والميل الى المبالغة والمغالاة في اظهار العيوب والسخرية منها في شكل مواقف كوميدية او حتى هزلية . وقد ظهر نتيجة لذلك ، مسرح آخر شبه رسمي الى جانب المسرح القديم التقليدي ، الذي يقوم بالتمثيل فيه اشخاص من الهواة غير المحترفين ، ويتناول موضوعات حساسة بأسلوب يثير السخرية من بعض الشخصيات او الأمور التي يعرض لها ، او تبيين التناقض بين السلوك المثالي والسلوك الواقعي عند بعض هذه الشخصيات ، مثل شخصية المحارب الجبان ، أو رجل الدين الفاسق . ولا يزال هذا المسرح يجمع بين الأداء الدرامي والموسيقى والرقص كما كان عليه الأمر دائما . ولكن الملاحظ على العموم ، انه حتى في الحالات التي يتناول فيها المسرح الجديد موضوعات تقليدية ، فانه يعالج هذه الموضوعات بالاشارة الى الأوضاع الحالية وينسبها الى شخصيات معاصرة لم تكن تظهر في المسرح القديم ، لعدم وجودها اصلا ، مثل الكتبة والأطباء بدلا من الصيادين ورؤساء القرى .

وعلى أية حال ، فان الجديد حقا هو قيام تلك الفرق التمثيلية شبه الرسمية ، التي تقدم عروضها بانتظام ، وتختلف من هذه الناحية عن فرق (الهواة) التي أشرنا اليها ، والتي تتولى عملية التلقين والارشاد والتوجيه بايعاز من الحكومة . وهي مسألة لم يكن لها وجود من قبل .

والذي نريد ان نخلص اليه هنا هو ان فن المسرح من حيث هو شكل من اشكال التعبير عن المشاعر والاحاسيس الانسانية وعن افكار البشرية وآرائهم حول انفسهم وعن الآخرين وعن الكون من خلال الكلمة والحركة ـ (مع الاستعانة ببعض المؤثرات الاخرى المساعدة التي تتضمن ليس فقط فنون العرض المسرحي من اخراج واضاءة ومناظر وما اليها ، بل وايضا بعض الفنون الأخرى المستقلة كالرقص والغناء والموسيقى حين يقتضي الامر ذلك) ـ هذا الفن المسرحي بهذا المعنى يوجد بشكل او بآخر لدى كل الشعوب المعروفة ، ويستوي في ذلك الشعوب ذات الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الاغريقية ، والشعوب والمجتمعات التي اصطلح على تسميتها بالمجتمعات البدائية لأنها لم تصل الى درجة معينة من التطور الاجتماعي والتقدم الثقافي . فالتمثيل او فن المسرح ظاهرة انسانية عامة توجد في كل المجتمعات الانسانية بشكل يتفق مع ثقافة كل مجتمع منها ونظرته الى الحياة والى نفسه ، وتصوره للعالم ولمشكلاته . . كما انه يعبر عن افكاره وآماله وآلامه وتطلعاته وقيمه ومعتقداته الخاصة .

ومن هذه الناحية ، فان دراسة المسرح / الظاهرة ، في اي مجتمع من المجتمعات ، يمكن أن تعطينا صورة واضحة ، الى حد كبير جدا ، عن نظم ذلك المجتمع وثقافته ، فالمسرح يتفاعل مع بقية مكونات البناء الاجتماعي والثقافي باعتباره جزءا من ذلك البناء ، واداة للتعبير عن الأجزاء الأخرى . ويظهر ذلك بجلاء في المجتمعات الأكثر بساطة ، التي لم تبلغ بعد مرحلة التخصص ، التي تجمع بين ضيق النظرة وعمقها .

د . أحمد أبو زيد

***

البدايات الأولى للمسرح المعاصر في اليمن

عبدالعزيز المقالح

تحاول هذه الدراسة أن تقدم تعريفا ببدايات التجربة المسرحية في اليمن بشطريه وتجدر الاشارة منذ البداية إلى أن وجود سلطتين حاكمتين في اليمن الواحد لايؤثر إطلاقا على وحدة الشعب ولا يؤثر كذلك على وضعية الآداب والفنون في هذه البلاد . وربما ساعد وجود اتحاد موحد للأدباء والكتاب اليمنيين على توحيد مناخ التطور في مجال الأنواع الأدبية في الشطرين . وإذا كان الاحساس المبكر بالوعد المسرحي قد سبق في الشطر الجنوبي فإن تمثل هذا الوعي في الانجازات القليلة التي تحققت حتى الآن في الشطرين لم يظهر سوى في سنوات ما بعد ثورتي سبتمبر واكتوبر ٧٢ ـ ١٩٦٣م .

كما تجدر الاشارة هنا إلى دور الكاتب المسرحي اليمني الكبير الأستاذ على أحمد باكثير الذي مكنت له ظروف دراسته في القاهرة واستيطانه لمصر من الخروج عن دائرة المحلية وتفادي الخضوع للمؤثرات البطيئة ولا بد أن الحديث عن أعماله الرائدة وسط الحديث عن البدايات التي خضعت للتطور البطيء والمؤثرات البعيدة سوف يسيء إلى تلك الأعمال الرائدة ولن يعطي البدايات أو المحاولات المحلية حقها من التقدير والاهتمام . وهذا لايعني استبعاد مسرح باكثير من هذه الدراسة فسوف نفرد له مكانا خاصا في نهايتها . وقبل الدخول في تفاصيل هذا التعريف يقتضي التقصي العلمي الاشارة إلى علاقة اليمن القديم بفن المسرح ليس من منطلق الافتراض وحده وإنما من منطلق الاعتماد على ما تتركه في النفس وما توحي به إلى العقل الشواهد الأثرية الباقية على وجه الرمال .

١ـ إشارات تاريخية : هل عرف اليمن القديم المسرح ؟[1]

الحضارة الانسانية بأبعادها العلمية والثقافية تراث مشترك بين البشر جميعا وأي تقدم يحققه شعب ما على الأرض يعد تقدما لغيره من الشعوب . لكن هذا

(١) د . عبد العزيز المقالح : قراءة في ادب اليمن المعاصر . ص١٤٣

الشعور الانساني الرفيع ما لم يتحول إلى شعور حضاري مبدع . وإلى اقتداء خلاق فإنه قد يؤدي إلى إحساس بالكزموباليتانية ـ إذا صح الوصف ـ وإلى شعور بالاكتفاء بما حققه الآخرون سواء في مجالات الصناعة أو الفنون .

ومنذ فجر التاريخ حتى اليوم شهدت الأرض دورات حضارية تجل عن الحصر كانت الدورة منها تنهض ثم تختفي مخلفة وزاءها عددا من الشعوب في حالة عجز واكتفاء بما حققته في الماضي أو بما يحققه غيرها في الحاضر وبعض هذه الشعوب ـ في العصر الحديث ـ يقف مبهورا أمام الطائرة والصاروخ تماما مع أنه قد عانى تجارب عديدة في تاريخ القديم مع الكتاب والمسرح .

ومن هنا تأتي أهمية الاسترجاع التاريخي لبعض القضايا ، واسترجاع مثل هذه القضايا بين حين وآخر قد يكون صادرا عن الاحساس المريض بالتعالي أو الاحساس المريض بمركب النقص وما قد يجره من التعويض والهروب من الواقع المخزي إلى ماض مثالي حالم حقق فيه الأسلاف الراحلون منذ مئات السنين ما عجز عن تحقيق مثله الاحفاد المعاصرون .

وحين حاولت خوض غمار هذا الموضوع الشائك وهو البحث عن مسرح يمني قديم لم أكن واقعا تحت شعور مرضي من أي نوع ولم أكن أهرب من الواقع المجدب إلى أوراق الكتب الخضراء لكن الهدف العلمي المجرد من الغرض والهوى كان غرضي الأول والأخير .

ولأنني شغلت نفسي بأكثر مما تستطيع من دراسات جامعية ومسؤوليات أدبية أخرى فقد توقف البحث عن المسرح اليمني القديم عند نقطة لم أتمكن من تجاوزها بعد وهأنذا أقدمه في صفحاته الأولى على أمل أن يشاركني بعض الزملاء من المهتمين بقضايا الثقافة في بلادنا فقد يقودنا البحث يوما إلى نتائج مهمة للغاية .

ومن شأن هذه النتائج أن تساعد شعبنا على تجاوز مسافة التخلف بينه وبين غيره من الشعوب في مجال الفنون والآداب ومن شأنه كذلك أن تدفعه الى الشعور بالمسؤولية إزاء قضايا كثيرة يطرحها العصر في مقدمتها قضايا الفكر والثقافة بمعناها الواسع الشامل .

وما تزال ترن في سمعي وفي وجداني ـ وأنا أكتب هذه السطور ـ آخر كلمات سمعتها منذ سنوات عن يمننا القديم من أستاذنا الدكتور/ عبد الحميد يونس الذي كان يحاضر عن (الثقافة الشعبية وخطوط الطول والعرض) وقد عرج في محاضرته على اليمن السعيد وخصه بكلمات طيبة كانت من أحلى ماسمعت وذلك في مجال حديثه عن التراكم الثقافي والكمون الثقافي فالدكتور يونس يرى أن حضارة اليمن القديم لم تندثر وإن كانت قد توقفت مع انهيار السد إنها في رأيه حية وعائشة في وجدان اليمنيين حتى بعد أن حولتهم عصور التخلف والانحطاط إلى بدو رحل وفي رأي الدكتور/ يونس أيضا أن البدوي واليماني قد حمل حضارته بعد أن تحولت إلى سلوك يحمله معه إلى شمالي الجزيرة وإلى جنوبيها . وبقي هذا السلوك الحضاري دليلا على عظمة الحضارة اليمنية الكاملة في نفسية إنسان اليمن . . الخ .

وكما أن المسرح ـ كما سنبث ذلك ـ قد كان رافدا من روافد الثقافة اليمنية القديمة الكامنة في وجدان الشعب اليمني فإن البحث عنه في ثنايا الزمن واجب ينبغي أن يقوم به القادرون من المثقفين اليمنيين .

وقد كان ظهور المسرح أول ما ظهر نشأ كما يقول أساتذته ومؤرخوه مرتبطا بالدين وبالطقوس التي تقام أثناء ممارسة العبادة . وكما نشأ المسرح في أحضان الدين فقد مات كذلك في أحضان الدين .

وبلادنا . قد عرفت كل الأديان الوثنية والسماوية ابتداء من عبادة الحجارة والأشجار والمطر والحيوانات إلى عبادة الشمس والقمر والزهرة ونجوم أخرى حتى اهتدت إلى عبادة الله عن طريق موسى وعيسى وأخيرا محمد ـ عليهم السلام ـ .

ومن يقرأ ما كتبه محمد توفيق في كتابه (جوف اليمن) .

وما كتبه غيره عن الحياة الدينية وعن دور العبادة وطقوس التعبد للشمس صباحا ومساء لاينكر إمكان أن اليمن قد كونت من هذه الثقافات خلفية كافية لاقامة المسرح ، ومهدت بها للحياة الفكرية والأدبية التي عكست النشاط الحضاري المعروف لليمن القديم .

المسرح والحضارة :

المسرح وليد مستوى معين من الحضارة ، وقد عرفت اليمن في العصر القديم حضارة إنسانية شكلت واحدة من أقدم حضارات الشرق الأدنى في بابل ـ وآشور ـ وفي فينيقيا ومصر واليونان واليمن . ولأسباب وعوامل عديدة ـ ليس هذا مكان شرحها ـ اندثرت كل هذه الحضارات وبقي من آثارها المادية والمعنوية ما يجعل نسيانها أمرا مستحيلا وكان الأدب بأنواعه المختلفة من شعر وحكاية وإسطورة ومسرح وملحمة كان أبرز تلك الآثار المعنوية . وإذا كانت الحضارة اليونانية قد خرجت بنصيب الأسد في هذا المجال فإن بقية الحضارات لم تكن صفر اليدين من الأدب بأنواعه ، ففي بابل وآشور كما في مصر وفينيقيا قدر غير قليل من الآثار الخالدة من الآثار المادية كالمسارح ما يثبت أنها كانت أماكن للتمثيل وإن كان العثور على نصوص مسرحية في بعض الحضارات ليس بالقدر الكافي أو الثابت حتى الآن .

في الحضارة اليمنية القديمة :ـ

ويبقى هذا الجانب في الحضارة اليمنية النائمة تحت التراب موضوع تساؤلات وافتراضات عديدة وأسباب كثيرة في مقدمتها وأهمها أن هذه الحضارة ما تزال بعيدة عن التنقيب والكشف وما عرف العالم عنها حتى اليوم ليس إلا القليل مما كان على السطح ومما لم تعبث به الأزمان والحروب .

والقليل الذي تم العثور عليه خلسة أو بما يشبه المعجزات يحمل الكثيرين من العلماء والمشتغلين بالدراسات الانسانية يقفون مبهورين خاشعين كأنهم في حضرة أولى الحضارات وأرقاها ، يقول اسرائيل ولفنسون : (تعد بلاد العرب الجنوبية أقدم مراكز الحضارة عند الأمم السامية ، إذ كان موقع بلاد اليمن الجغرافي من أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء الحضارة في ربوعها قبل أن يظهر بها أثر في المناطق الشمالية من جزيرة العرب .

وفي الواقع لم يكن من السهل نشوء حضارات في الأصقاع الشمالية من جزيرة العرب لأن معظمها إنما هو صحراوات شاسعة وفياف وفلوات مجدبة ، لاتنبت زرعا ولا تنتج ثمرا فليس فيها ما يرغب في الاستيطان بها ، ولا يساعد على إنشاء القرى والمدن لأن ذلك من خصائص الأرض الخصبة والأديم الأخضر البهيج .

وتعد بلاد اليمن ذات الهضبات الكثيرة والجبال الشاهقة والسهول الفسيحة من أخصب بلاد الله على الأرض حيث تكثر فيها الينابيع الفياضة والآبار المتشعبة في الأودية والسهول فهي دائما تهتز وتربو ، وتنبت مختلف الأنواع من الزرع وتنتج من الثمرات والغلال ما اشتهر أمره وذاع صيته في مختلف الأقطار من قديم الزمان . وكان لكثرة أنواع المظاهر الطبيعية بهذه الأرض أن أثر في اتساع العقل عند شعوب العرب باليمن منذ زمن بعيد .

فهناك نرى الجبال الشامخة والوديان السحيقة ونرى المضايق والمنعطفات والمنحدرات وهناك عند الشواطيء والسواحل نجد السهول الفسيحة ذات المنخفضات والمرتفعات ونجد الخصب اليانع يموج بالخضرة الناضرة ونجد الأرض الموات تتطلب الأيدي العاملة والعناية الساهرة فتنتج الغلات الوافرة والثمار الدانية .

هذه المظاهر الطبيعية الساحرة قد هزت نفوس تلك الشعوب وحركت عقولها وأفسحت المجال أمام خيالها فأنتجت آثارا أدبية يانعة وإن أمة هذا شأنها لا بد أن يكون بينها وبين الأمم الأخرى القريبة منها والبعيدة اتصال وثيق وعلاقة متينة بحكم الحاجة الشديدة التي تبادل المنافع المادية والأدبية ولابد أن يكون بينها وبين تلك الأمم من الحوادث الجسيمة والأخبار العظيمة ما يتبادله المؤرخون بالرواية والتدوين .

ولكن ما يؤسف له جداالأسف ان جل هذه الأخبار إن لم نقل كلها قد ضاع بين طيات الأزمان المتطاولة التي تفصل بينها وبينهم فلم نظفر بما يحدثنا عن تاريخهم وآدابهم ولغاتهم إلا بالنزر اليسير) .

وما من شك قد خالج أيا من المؤرخين في أن هناك على أرض اليمن قد نشأت واحدة من أقدم حضارات الدنيا (حضارة حياة بأوسع ما في الحياة من معاني العمران والخصب والارتياد) ولكن السؤال الذي ظل يحير عقول هؤلاء المؤرخين هو : أين الآثار الثقافية لهذه الحضارة ؟

وإذا كان ويلفنسون يعتقد ـ وهو على حق ـ أن بلدا يصل إلى هذا المستوى من التقدم الحضاري ويكون له هذا القدر من التنوع الطبيعي ، وكل هذا التاريخ الحافل لايمكن أن يكون صامتا فلا تزدهر على ربوعه الآداب والفنون ، اذا كان ذلك هو اعتقاد ويلفنسون فإننا نضيف إلى قوله ذاك ، ولا بد أن يكون للمسرح فيه ـ والمسرح وليد الاستقرار والمدنية ـ مكان بارز وآثار غير محدودة . وما بقي من الآثار المادية للحضارة اليمنية القديمة يثبت أنها لم تكن حضارة مقصورة على التقدم المادي وحده بحيث لاترافقها نهضة أدبية في الشعر والمسرح تتوازى مع ذلك التقدم المادي الهائل .

ومن هنا فإنني ـ لكي أثبت وجود المسرح اليمني القديم ـ لا أتحفظ ولا أجد مبررا بشأن طرح وجهة النظر التالية عن وجود أدب عربي يمني قديم كان المسرح والملحمة نوعين من روافده الكثيرة . وكان ذلك الأدب مماثلا في قوته للتطور الصناعي والزراعي والسياسي الذي بلغته اليمن في عصورها القديمة . ولكي تستند وجهة النظر هذه إلى دعائم علمية صحيحة أضع بين يدي القاريء الدليلين التاليين .

أولا : ان حضارة اليمن لابد أن تكون حضارة متكاملة الجوانب شأن كل الحضارات التي عرفتها البشرية وبصفة خاصة حضارات الشرق الأدنى . المصرية والبابلية والاغريقية .

ثانيا : وجود أدلة مادية كثيرة تثبت أن المسرح قد وجد في اليمن كما وجد في أثينا وروما وأن شعرا ملحميا على غرار الالياذة قد وجد هناك أيضا .

والدليل الأول الخاص بتكامل الحضارات لايحتاج إلى اثبات . فقد أصبح من الحقائق المسلم بها بداهة لأن الحضارات الخرساء لم تظهر بعد . فأصغر كوخ ـ في العالم ـ كان بناؤه يستغرق من الكلمات أضعاف ما يستغرقه من الماء والطين والأحجار .

أما الدليل الثاني فيستند إلى رأيين : أحدهما للأستاذ العالم الباحث أحمد زكي ، من شيوخ العروبة والعربية في مصر ، والرأي الثاني لكوكبة من المؤرخين وعلماء الآثار المعاصرين . وقد ورد الرأي الأول للاستاذ أحمد زكي في ثنايا حديث له عن فقر العرب إلى الأدب التمثيلي ، وذلك في مقدمته المسرحية « الست هدى » لأمير الشعراء أحمد شوقي وقد أرجع الأستاذ زكي تخلف العرب المسرحي إلى السبب المتعارف عليه وهو عدم الاستقرار في حياة العربي القائمة على الترحال والتنقل من مكان إلى مكان في صحبة خيمته وناقته (وأن المسرح لايستقر الا حيث المدنيات وتتأقلم الحضارات وترسخ عوامل الرقي الصناعي والتجاري والزراعي والعملي) .

ولهذا لاينكر الأستاذ زكي وجود المسرح عند عرب اليمن حيث الاستقرار والمدنية وقد طلع الأدباء العرب في ذلك الوقت من الثلاثينات بهذا النبأ العظيم . حيث يقول : (ولهذا كان غير غريب أن تدلنا الكشوف في أرض القحطانيين ـ من ديار سبأ وحمير ـ حيث الحضارة منتشرة ـ على مسرح مطمور بجوار سد مأرب ، فيقينا وجد المسرح في بلاد العرب السعيدة « اليمن » حيث كانت قريرة الحضارة ذات مدنية راسخة ، وحرف وصناعات أسكنت السكان وأغنتهم ، فلما جاء سيل « العرم » وذهب بحضارتهم وأغرق ديارهم نزحوا الى الشمال مرتحلين فأصبحت حالهم كحال باقي العرب ظغن ، وإقامة وحل وارتحال) .

واذا كانت الكشوف المستعجلة قد أكدت وجود المسرح المادي في اليمن فإن الكشوف المتأنية القادمة سوف تؤدي ـ دون ريب ـ إلى معرفة ألوان من أدب المسرح والعثور على نصوص أدبية أخرى تماثل تلك الآثار الأدبية المثبتة في العهد « القديم » وهي من أصول يمنية كسفر أيوب الذي (يرى بعض المؤرخين أنه قد كتب في بلاد العرب اليمنيين في القرن العشرين قبل الميلاد ، وكان منظوما شعرا كما نظمت الالياذة ثم ترجمه اليهود إلى العبرية نثرا وأدخلوه ضمن أشعارهم المقدسة ، ثم ضاع الأصل العربي كما ضاع أصل كليلة ودمنة « الفارسي » ويستدلون على ذلك بكثرة الأسماء التي كانت مألوفة في أيام الجاهليين والتي نلمس فيها رهبة الصحراء وجلالها) .

والمؤرخون الذين يشير إليهم الباحث والذين يرون أن سفر أيوب عربي الأصل هم ـ كما جاء في تاريخ العرب قبل الاسلام للدكتور جواد علي ـ ابن أزرا وهو عالم يهودي من رجال القرن الثامن عشر وقد سبقه في ذلك جماعة من الباحثين الذين وجدوا في الكلمات والتعابير العربية ما دفعهم إلى القول أن تلك الأشعار مترجمة لأصل عربي أمثال « مونتجمري »

ومن القائلين بهذا الرأي والمتحمسين في الدفاع عنه المستشرق مرجليوث ، وقد عالج هذا الموضوع بطريقة المقابلات اللغوية . ودراسة الأسماء الواردة في تلك الأشعار . وممن يرى هذا الرأي كذلك PFEFFER F.FOSTER من العلماء الأمريكيين .

إن شعبنا له من الأشعار المنظومة ما يرجع تاريخها الى ما قبل عشرين قرنا قبل الميلاد ، أي إلى ما قبل ظهور « يوربيس » و « اسخيلوس » و « اريستوفان » بخمسة عشر قرنا فيما يرجحه ثقاة المؤرخين ، إن شعبا في هذا المستوى لا بد أن يكون له مسرح ومسرح على درجة كبيرة من التطور . .

٢ـ اليمن المعاصر . . وبدايات المسرح .

لم يظهر الاهتمام النسبي بالمسرح في اليمن بشطريه ـ كما ذكرنا سابقا ـ الا بعد قيام ثورتي سبتمبر ١٩٦٢م واكتوبر ١٩٦٣م والارهاصات التي سبقت هذا التاريخ والتي يرجع تاريخ أولياتها في الشطر الجنوبي من اليمن إلى أوائل هذا القرن لاتعدو ـ كونها لونا من الأشواق الباهتة والحنين الغامض إلى فن لم تحدد معانيه ولم تظهر حاجة الناس إليه ـ إن كانت قد ظهرت ـ إلا في وقت متأخر .

وفي الدراسة الفريدة أو الوحيدة في مجالها « سبعون عاما من المسرح في اليمن » يشير الأستاذ/ سعيد عولقي إلى أن « قصة ظهور المسرح في اليمن بدأت في عام ١٩٠٤م على يد فرقة تمثيلية هندية قدمت إلى عدن برئاسة شخص يدعى (جملت شاه) مصطحبة معها عددا من الموسيقيين والممثلين وكذلك عددا كبيرا من الحيوانات الأليفة والطيور كالطاووس والحمام والعصافير المفردة الملونة »[٢] .

هل نستطيع أن نجعل من انتقال فرقة تمثيلية هندية من « نيودلهي » أو « مدراس » إلى عدن لكي تعرض أعمالها المسرحية على الجالية الهندية المقيمة في غير وطنها هل نستطيع أن نجعل من تلك الزيارة بداية يؤرخ بها لظهور بدايات المسرح في اليمن؟ الاجابة بالنفي هي الأقرب إلى الصواب بالرغم من الحيثيات الكثيرة التي يوردها الأستاذ سعيد العولقي بعد ذلك ومنها العلاقات الوطيدة التي كانت تربط بين عدن والهند الرازحتين يومئذ تحت الاحتلال والخاضعتين لأنظمة وقوانين استعمارية متشابهة .

وبالرغم من أن العملة في عدن كانت الروبية الهندية فان اللغة في البلدين مختلفة والثقافة مختلفة ، وما كان وجود الفرق المسرحية الهندية في عدن ليخلق وعيا حقيقيا بهذا النوع من الفن فضلا عن خلق بدايات مسرحية تتأثر وتستقطب لهذا الفن روادا ومحبين .

قد يكون قدوم تلك الفرق المسرحية الفنية من الهند الى عدن لتقديم عروضها ، أقول قد تكون ـ على حد تعبير الكاتب ـ بمثابة مطلب ملح من قبل الجالية الهندية لكونه ـ على حد تعبيره ايضا ـ يلبي احتياجاتها الروحية أو على الأقل يسري عنها ويقدم لها ألوانا من الفنون لم تكن ظروف تلك الأيام تسمح بأدائها . . . فأي احتياجات روحية تلبيها عروض مسرحية زائرة وبخاصة جالية اجنبية ؟ ربما حفزت الشباب المثقف من أبناء البلاد ـ وهذا حق ـ إلى بداية الحديث ـ مجرد الحديث به عن هذا اللون من ألوان الفنون الأدبية قبل ان تبدأ مرحلة التفكير في إمكان محاكاته أو اقتباس أساليبه ونقلها إلى جمهور مختلف في ذوقه وثقافته ونوع تربيته .

وتحت عنوان نشأة المسرح في اليمن « يقول الأستاذ سعيد عولقي : (تكون أول فريق يمني للتمثيل الغربي في عدن في عام ١٩١٠ من طلبة مدرسة الحكومة . وقدم الفريق المدرسي مسرحية « يوليوس قيصر » على مسرح صغير أقيم في ميدان التنس خلف عمارة المعارف القديمة في « كريتر » وكانت هذه أول مسرحية يشاهدها الناس في عدن باللغة العربية . . وكانت بداية نشأة المسرح اليمني الحديث في أشكاله الأولى وقد ظل المسرح في البداية معتمدا على

(٢) سعيد المقولقي : سبعون عاما من المسرح في اليمن ص ١٣

المسرحيات الأجنبية المترجمة الهندية منها والانجليزية وبعد ذلك تطور الى اعداد الروايات العربية التاريخية للمسرح . .)[٣] ومرة أخرى أعود إلى التساؤ ل هل تصلح هذه المحاولات المدرسية لتكون بداية لنشأة ، المسرح المعاصر في اليمن ؟ ربما استطعنا ان نجد فيها الملامح الأولى للارهاصات المسرحية التي سيتأخر ظهورها كثيرا ، والتي اكدت على ظهورها من محاولات أخرى يشير إليها الكاتب ابتداء من عام ١٩٢٧م عندما قدم فريق «محمد أحمد حيدره» « مسرحية مصارع الآباء » وقدمت فرقة أخرى مسرحية « صلاح الدين الأيوبي » في عام ١٩٢٩ وإلى أواخر الثلاثينات حين وصلت هذه الارهاصات إلى مرحلة متقدمة نسبيا وخرجت من عدن إلى لحج لكي تعرض في مناسبات متقطعة بعض التمثيليات المنتزعة من « القصص التاريخية والدينية والغرامية » ويشير الكاتب إلى أن المسرح في ذلك الحين كان يعتمد كلية على تقديم المسرحيات الغرامية والتاريخية إذ كان الشعب معزولا سياسيا عن بقية الامة العربية وكان يجد في المسرحيات التاريخية جسرا يربطه بتاريخه ويعيد إليه ذكريات أمجاده التي يتطلع إليها بقوة تحت وطأة ما عاناه من جهل وسياسة استعمارية مخططة لفصله عن ماضيه وواقعه ومستقبله . وكان يجد في المسرحيات الغرامية التي كثيرا ما تجد الظلم الى جانب النبل مع قوة الصبر والاحتمال تصويرا لاخلاقه وتعبيرا عن نفسه الطموحة المنطلقة إلى اللقاء بليلاه التي لم تكن برغم جهل الجاهلين إلا حرية واستقلالا . وكانت لغة الكثير من المسرحيات شعرا أو نثرا مسجوعا ونجد ان لغة الشعر والنثر المسجوع كانت هي اللغة السائدة لدى غالبية كتاب المسرحيات في ذلك الحين بالاضافة إلى أنها كانت تتمشى مع ميول الشعب الحماسية والشجاعة مما يفسر لنا اقبال الشعب في تلك الفترة على قراءة الكتب التاريخية والروايات التي تشده إلى ماضيه (كسيف بن ذي يزن . وعنترة بن شداد ، وابي زيد الهلالي) التي كانت تخلف لديه متنفسا لما يختلج في وجدانه من نوازع بطولية) .[٤]

ولعل الفقرة الأخيرة من هذا المقتبس أكثر دلالة وتعبيرا عن إشباع النزعة الروحية والفنية لدى الشعب من خلال إقباله على قراءة أو سماع السير الشعبية في غياب أي لون آخر من ألوان الثقافة الحديثة وفي مقدمتها المسرح . »

وإذا كان صاحب كتاب (سبعون عاما من المسرح في اليمن) قد اغنى البحث بتتبعه الدقيق للارهاصات الأولى في جنوبي البلاد (اليمن) فان الارهاصات التي تأخر ظهورها في الشمال لأسباب تعجز اقلام الدنيا عن شرحها قد شابهت في الأربعينات والخمسينات بدايتها في الجنوب وكان المسرح المدرسي بما يقدمه من تمثيليات تاريخية هو البداية وقد بلغ هذا المسرح المدرسي ذروته في أواخر الخمسينات حينما تسللت الأفكار السياسية إلى بعض تمثيلياته وكان الجمهور القليل من الموظفين يقف في كل عام في الميدان مبهورا ومشدودا إلى هذا النوع الجديد من التمثيل . وإذا كانت السينما في عدن قد اروت جانب الظمأ الفني لبعض ابناء تلك المدينة ومن يؤمها من الجنوبيين والشماليين على حد سواء فإن الشمال لم يعرف السينما إلا في العام الأول من ثورة سبتمبر ١٩١٢م .

كانت البداية شعرا مسرحيا :

كانت « بجماليون » أول عمل مسرحي مطبوع ومتداول في اليمن « وبجماليون » مسرحية شعرية من تأليف الشاعر والكاتب الراحل محمد علي لقمان وقد ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٤٨م وكانت بذلك أول عمل أدبي جاد يظهر في قالب مسرحي وقد مهد له صاحبه بمقدمة جاء فيها «بجماليون اسطورة يونانية فتنت برناردشو فكتب حولها قصته

(٣) نفس المرجع : ص ٣٥
(٤) نفسه : ص ٣٨

المشهورة (بجماليون) فتنت توفيق الحكيم فكتب قصته المشهورة « بجماليون » وسلك كل منها سبيله في الفكر والفن » .

(١) ويمضي الشاعر بعد ذلك في تلخيص مضمون القصة كما ترويها الاساطير اليونانية وهذا جزء من المشهد الأول مسبوقا بمقدمته النثرية .

(تمثال « جالاتيا » الرائع قائم أمام « بجماليون » وعيناها تنظران الى الأرض وهي عارية الجسد . . بجماليون ينظر الى جالاتيا باعجاب واعياء) .

الملك : افروديت : (أين حقيقتي ؟ اين ابتدائي في الوجود المبهم (في حيرة ودهشة) :

قالوا كفرت بنعمة الملك التي　　تعطى لموهوب النصيب الأعظم
وآثرت افروديت آلهة الهوى　　فتبرمت بالكافر المتبرم
غضبت فضاقت بالمليك وكفره　　واستكنهت خلق الخيال الملهم

(يتساءل بسخرية)

أيكون سيد قبرص متنكرا　　للدين مضطرب بلا خلق عمي ؟

(يضحك)

أأناعم

(يلتفت الى التمثال وينادي بجزع)

جالاتيا مخلوقتي　　ألي العمى فن الأصالة ينتمي ؟
جالاتياهاتي ابيني افصحي　　جالاتيا ، جالاتيا ، لاتحجمي

(يصيح بقلق واضطراب)

جالاتيا اين الحقيقة انني　　في مقلتيك ، أرى اليقين ، وفي الفم

(يتهالك من الاعياء وهو ينظر اليها فيمتد على الأرض قليلا ثم ينهض بصورة جنونية يتحسس جسدها العاري بوجل)

جسد بلا روح ؟ (يتراجع الى الوراء في ألم)

بغير حرارة (في خيبة امل)

واحرقتاه على الجمال الأبكم

(يتأمل في الفضاء)

الكل شيء في الوجود نقيضه　　ونقيضه التمثال لم يتكلم ؟

(يمتد وينام من الاعياء)[٥]

---

(٥) علي محمد نعمان : بجماليون ص١ ١٩٤٨

وبقدر من النضج النسبي ايضا يبدأ فن الأقصوصة الشعرية في تلك هي البداية الموثقة للنص المسرحي المكتوب والمنشور في اليمن . والسؤال الذي تطرحه هذه البداية بما تلاها من محاولات مسرحية شعرية . هو : لماذا بدأ المسرح في هذا الجزء من الوطن العربي شعريا ؟ وهل كان ذلك تقليدا للبدايات التاريخية الأولى في هذا الفن . أم ان هناك أسباباً أخرى تقف وراء هذا الاختبار الشعري ؟ لا استطيع الجزم باجابة محددة لكنني اذهب الى ان غياب المسرح الفعلي من فرقة مسرحية وخشبة مسرح وما يتبعها من امكانات قد دفع عددا من الشعراء الى استعارة الأسلوب الدرامي لكتابة بعض الوقائع التاريخية من المسلم به أن مسرحيات أحمد شوقي كانت النموذج المحتذى ، فقد كان لها كما كان لشعره تأثير بالغ على شعر الاقطار العربية ، ومن هؤلاء من حاول محاكاته في مسرحه الشعري وفي اتخاذ الشعراء تعبيرا للوصول الى هذا الشكل الجديد من فنون الأدب المستحدثة .

والسؤال الثاني الذي تطرحه هذه المحاولات الشعرية المسرحة هو عن قدرة الشعر في حالة وجود المسرح على تمثل الوظيفية المسرحية وما مدى توفيق هؤلاء الذين كتبوا شعرا مسرحيا . في ايقاظ وعي الناس في هذه البلا د بهذا الفن الجديد ؟ ولا يكون الدراس بعيدا عن الحقيقة اذا ما شارك القائلين بأن المسرح الشعري جزء من المسرح الذهني او مسرح القراءة فبراعة التصوير وجمال الأسلوب وقوة التعبير في الشعر غيرها في النثر ، والحوار المنظوم يكسر الايهام المسرحي منذ اللحظات الأولى ويجعل المشاهد يدرك انه يسمع شعرا جميلا تعدد منشدوه لا مسرحية تقترب في حوارها وفي تصويرها الفني من لغة الحياة .

وإذا كانت الحياة المعاصرة قد نثرت القصيدة العربية اي جعلتها نثرية بعد ان كانت منظومة موزونة فان محاولة الابقاء على المسرح الشعري ضرب من المقاومة التي لن تضيف جديدا ولن تحقق نجاحا كبيرا . وقد استطاع عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور ان يحققوا بالشعر اقصى طاقات درامية ومع ذلك وباستثناء « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور فقد ساعد الشعر على اهدار هذه الطاقات .

واذا كان الشاعر على محمد لقمان قد استخدم الشعر اداة درامية في مسرحيته الأولى التي ظهرت في اواخر الأربعينات فانه قد عاد في منتصف الستينات لكي يستخدم الشعر لنفس المهمة في مسرحية اخرى هي (سمراء العرب) ١٩٦٦ وفي نفس المرحلة تقريباً ظهرت مسرحيات شعرية اخرى من سبع مسرحيات للشاعر محمد الشرفي وخمس مسرحيات للشاعر محمد عبده غانم ومسرحية للشاعر عبد الرحيم القرشي وسوف تقتصر الاشارة هنا على اربع مسرحيات هي : الاضافة الى مسرحية « سمراء العرب » مسرحية « في أرض الجنتين » ١٩٦٣ ، « وحريق في صنعاء » ١٩٧٤ للشاعر محمد الشرفي « وسيف بن ذي يزن » ١٩٦٤م ، للشاعر محمد عبده غانم .

في ارض الجنتين :

هي قصيدة طويلة تشتمل على اكثر من مقطع وتعالج مأساة الحكم في اليمن في اثناء عهد الامام احمد ، وتتكون من اربعة فصول : الفصل الأول يستعرض طغيان الامام وانتقامه غير الانساني من ثوار ١٩٤٨ و١٩٥٥ ، وهي الفترة الزاهية في حياة الامام احمد الشخصية والمليئة باللهو والمجون قبل ان تشتد المعارضة التي بدأت بانتفاضة ١٩٥٥ . وفي

الفصل الثاني نرى الامام محتجبا في قصره من محظياته بعد ان وكل الى واحدة منهن وهي (محسنة) الاشراف على شؤ ون البلاد . والفصل الثالث من مسرحية (في ارض الجنتين) يروي عملية الاغتيال التي اعد لها الشهيد اللقية ونفذها احمد بعد اكثر من عام . اما الفصل الرابع والأخير فيتضمن مشاهد عن الأيام الأخيرة في حياة الامام الطاغية وخليفته البدر ، وفي ختام هذا العمل الشعري يسدل الستار على نهاية الامامة والمسرحية .(٦) وهذا العمل الشعري يجمع بين المأساة والملهاة ويلتقي فيه جنون الامام وتصرفاته الطفولية مع قسوته البالغة وعنفه الشديد في مواجهة المعارضين حتى لو كان هؤلاء المعارضون أشقاءه أو أبناءه ، وفي هذا العمل الشعري أيضا تلتقي عظمة الأبطال الوطنيين امثال : الثلايا ، واللقية ، والعلفى ، مع نهاياتهم التراجيدية المفجعة .

وفي اللوحة التالية يجتمع الإمام أحمد بأفراد حاشيته وببعض من مساعديه ـ بعد اعتلائه على العرش ـ ليرسم معهم المنهج السياسي الذي سوف يسير عليه في حكم البلاد ، وهذا المنهج لا يبعد كثيرا عما كان قائما في الواقع .

الطاغية :

نشيع التفرق باسم الجدود وباسم عقائد دين قويم
فذا (هاشمي) شريف وذاك تحدر من نسل جد ذميم
وذا (قبلي) شجاع الفؤاد وذا (مدني) جبان لئيم
وذا (شافعي) هنا وهناك (زيود) كرام وشرع كريم

الوزير :

جهالته وعماه القديم

الشاعر :

ولن نستطيع البقاء عليه سوى ان نكثف فيه الغيوم
وتجويعه فهو إن جاع ذل ولان وجاء الينا سقيم
(وفرق تسد) كلمة يعتلي عليها دعائم ملكي العظيم

(وهم صامتون خاشعون)

الطاغية :

سمعتم كلامي ؟

الوزير :

اجل سيدي سياسة ملك رشيد حكيم

النديم :

ومن انتمو؟ انتم والجنود ذئاب تحيل الحمى كالرميم
اسلطكم تحصدون الثمار وتجنون منها الثراء الجسيم

---

(٦) د . عبد العزيز المقالح : الابعاد الموضوعية الفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ص ٣٩٧

على الشعب ان يزرع الأمنيات ونحن البطون ونحن الجسوم
ويشقى ويعرق في حقله طويلا ونحن الأكول النهوم
وباسم الضرائب باسم الزكاة نشيع الشقا ونبث السموم
بهذا نذل عليه الجباه وندفعه في جراح الهموم
و (فرق تسد) كلمة تعتلي عليها دعائم عرشي العظيم

الوزير :

إذن فلنسر نحوه

الطاغية :

(مقهقها ساخرا) كالذئاب وننقض في دربه كالرجوم

الوزير :

وتبعث بالجند

الطاغية :

آه يا رجال ففي الجند للشعب حل وخيم

إذن قد فهمتم مرادي الكبير

الوزير :

وفرق تسد

كلهم : تهجنا المستقيم[٧]

حريق في صنعاء :

وقد اردف الشرفي عمله الشعري السابق للمسرح بعمل آخر هو (حريق في صنعاء) ويتألف هذا العمل من ثلاثة فصول ، وكل فصل يتألف من منظرين والحريق الذي يتحدث عنه حدث في دار للسينما في اثناء فترة جدب عصيبة انقطعت فيها الأمطار عن البلاد واشتدت المجاعة بالناس ، وظن الجمهور الجاهل في صنعاء بتحريض من بعض ادعياء الدين أن السينما بما تعرضه من افلام خليعة هي سبب الكارثة ، ولم يتذكر هؤلاء الثائرون الجياع ان الشعب في ظل الامامة ـ وقبل ان يظهر للسينما اسم ـ كانت البلاد دائما عرضة لمجاعات مخيفة ، وقد « حلت إحدى المجاعات الإمامية الرجعية باليمن ومات أكثر اهلها »[٨] .

كان الموضوع خصبا وحيويا ، وكان جرثومة رمز لحريق اكبر تحترق فيه البلاد ، وكان على الشرفي ان يفيد من تجربته السابقة في طريقة توظيف الأحداث ولكنه كما يبدو ـ وقع في شرك قراءاته للمسرح الشعري الجديد (مسرح الشرقاوي وعبد الصبور) فجره هذا الى محاكاة الأسلوب الشعري الجديد وتكنيكه المسرحي ، فاذا كان عمله الدرامي السابق شعرا عموديا فإنه في هذا العمل الثاني قد حاول استخدام الشعر الجديد في الوقت الذي لم تكن القصيدة الجديدة

(٧) مسرحية (في ارض الجنتين) ـ ص ٣٨ .

(٨) محمد محمود الزبيري : خطر الامامة على الوحدة اليمنية ـ ص ٣٩ .

قد استقامت له ، فجاءت المقاطع الشعرية فيه منظومة على ثلاثة أساليب : العمودي ، فالجديد الملتزم التقفية ، ثم الجديد المرسل ، وقد أسهم هذا التعدد في الأساليب في خلخلة هذا العمل بالإضافة إلى تراكم الأحداث وتعدد الشخصيات . وهذا مثال من المشهد الثالث في الفصل الأول :

الرجل : جفاف . جفاف ولا ماء ماء
جفاف جفاف الام الشقاء
المرأة : يجتاحنا الجوع ويقتلنا الظما
لم تأكل من يومين اثنين
جفت اكباد الناس
ومددنا الكفين
ولقد عادت ، عادت يا للإفلاس
الرجل : جفت القلوب
جفت من الرحمة القلوب
المرأة : غرباء نحن بأرضنا
غرباء نحن على الدروب
غربت هنا شمس الحياة
فياله ذاك الغروب
الرجل : غرباء في شعب يقال بأنه خير الشعوب
المرأة : ليس لي من أمل
ليس لي من عمل
آه لو ارضى لي
لم امت من محل
الرجل : والاغنياء على ملذات الغواية يعبثون
والكادحون على الطريق مضيعون وجائعون
المرأة : نتسكع في الطرقات ونبكي في الابواب
نقتات الانات ونحسو الأوصاب
ميكروفون : الحكومة الان مجتمعة
تدرس حالة الشعب اجمعه
الرجل : ماذا يريد من معه[٩]

ويلاحظ هنا أن (الميكرفون) قد اخذ مكانه بين شخصيات المسرحية وكأنه احد الممثلين ! !

---

(٩) حريق صنعاء ـ ص ٤٠

سيف بن ذي يزن :

الجوهر الموضوعي لهذه المسرحية الشعرية موجود بكامله في قصيدة مطولة للشاعر نشرها في ديوانه الأول (على الشاطيء المسحور) وسبق ان عرضنا لها في المرحلة الأولى وهي قصيدة (قصة الأمواج) وقد وزع الشاعر موضوع القصيدة الى فصول ومشاهد .

ففي الفصل الأول نتعرف على جوانب من احداث (نجران) المعروفة في التاريخ بقصة نصارى نجران ، وفي نهاية الفصل يتدخل الأحباش في البلاد بغية الانتقام لأنصارهم في العقيدة ، ويبدي ذو نواس مقاومة عنيفة وشجاعة فيخوض بجواده أمواج البحر الأحمر ويغرق .

ونشهد في الفصل الثاني سيف بن ذي يزن اسيرا جريحا بعد ان سقط في المعركة وأخذه الأعداء الى السجن وهو في غيبوبة .

وفي الفصل الثالث نشهد الأحباش وهم يستعدون لغزو الكعبة وهم يعانون من مرارة الفشل الذي اعقب الغزو مباشرة .

اما الفصل الرابع فيتضمن لقطات سريعة من رحلة سيف الى المدائن ومقابلته لكسرى ثم عودته مع مجموعة من الأسرى الفرس ونجاحه في تطهير البلاد من الغزاة الأحباش .

وقد خلت القصيدة المطولة هذه من الرمز الذي كان يمكن ان يمنحها بعض الثراء في الزمن المعاصر ، وكان يمكن ـ لشمس بطلة القصيدة الوحيدة ان تكون رمزا لليمن ، فسيف يحبها ، ويهرب الى فارس في طلب المساعدة على اخراجها من الأسر ، وحسان الخائن يحبها كذلك ويحاول الاستيلاء عليها بتقديم مزيد من الخدمات للدخلاء . و (ارباط) و (يكسوم) و (ابرهة) قادة الاحتلال كل واحد منهم مفتون بجمالها وراغب في الزواج منها وهي لا تريد سوى سيف الحبيب والمخلص المنقذ ، وكان يمكن ان تظل في الأسر الى ان يعود سيف من رحلته ليجدها في انتظاره ، لكن الذي حدث أن شمس شخصية عادية من شخصيات روايات الحب والغرام . والغريب اننا نجد سيفا متلهفا اليها وتكون موضوع اول سؤال يوجهه الى رسوله العائد من (عدن) قبل ان يسأله عن شؤون البلاد ، وعندما يعرف بأنها قد اغتيلت يتأوه متحسرا وينشد :

هكذا شاءت المقادير الا نلتيقي بعد فرقة الأعوام
ضاع حبي وضاع والله شغفي للمعالي وبددت احلامي
مايفيد المعاد ان لم اجد شمسا على ضفة الخليج امامي
تتلقاني باليدين وتزجي في الحشا دفء نورها البسام[10]

(١٠) مسرحية (سيف بن ذي يزن) ـ ص ١٦ .

لقد ضاع الشعب ، وتبددت احلام الثائر العائد لأن شمس الانسانية العادية قد قتلت . في هذا اساءة لا تغتفر في حق هذا البطل القومي الا اذا كان الشاعر قد قصد بها الرمز الى سقوط اليمن في براثن التسلط الفارسي وهذا ما استبعد ان يكون الشاعر قد فطن اليه لأن هذا التصوير ـ على الأقل ـ يتناقض مع بقية احداث المسرحية .

وفيما يلي جزء من المشهد الرابع ، من الفصل الأخير :

(في قاعدة العرش بقصر أبرهة سابقا)
يدخل معديكرب وشرحبيل

معديكرب :
حمدا لذي العزة والألا طهرت الأرض من الأعداء

شرحبيل :
قد ارتوت سيوفنا من دمهم بعد حياة الذل والشقا

معديكرب :
لكنما ابرهة قد اختفى

شرحبيل :
فر من المنية الحمراء

معديكرب :
الويل للاشرم مهما يسرت له الفجاع سبل الخفاء

شرحبيل :
وابنه يكسوم

معديكرب :
رأيت ثغره يلثم وجه الصخر في العراء
وعينه شاخصة كأنما تدعو الى الاشفاق والرثاء

(يدخل سيف وذو رعين وذو كلاع)

سيف :
جاءوا لذل العرب في الأوطان فلقوا الغداة مغبة العدوان
لم تغن عنهم قوة وصلابة فالحق فوق صلابة العبدان

ذو كلاع :
قد آن تصفو البلاد من الأذى ويعيش فيها اهلها بأمان
قد آن ان يحمي حماها سيد من حمير الغراء او كهلان

ذورعين :

يــاسيــف ذي يــزن لــقــد ابــليــت في	طــلب الخــلاص لهــذه الأوطــان
قــد جـبــت اجــوار الــقــفــار مــيــمــا	شط المــدائــن مــنــتــدى ايــران
وركــبــت اهــوال الــبــحــار ولم تخــف	ســود المــهــالــك في فــم الــطوفــان
فــاجــلس عــلى عــرش الجــدود فــانــه	عــرش الــقــلوب الــثــابــت الــبــنــيــان

سيف :

شــكــرا لــكــم يــا مــعــشــر الأبــطال	مــن الــذويــن ومن الأقــيــال
مــاكــان لي في عــرشــكــم مــن ارب	الا وشــمــس فــوقــه حــيــالي
أمــا وقــد ولــت وولى عــهــدهــا	فــفــي ظــفــار مــنــتــهــى آمــالي[١١]

سمراء العرب :

في يونيو ١٩٤٨ أصدر الشاعر علي محمد لقمان عمله الدرامي الشعري الأول (بجماليون) وفي يونيو ١٩٦٦ اي في هذه المرحلة وبعد ثمانية عشر عاما اصدر لقمان هذا العمل الدرامي الأخير (سمراء العرب) ورغم الفارق الزمني الكبير بين العملين ، فان الشاعر لم يتقدم خطوة في استخدام الشعر اداة مسرحية ، ومن يتفحص العملين بامعان يجد ان (بجماليون) تكاد تكون انضج حوارا واكثر حركة من (سمراء العرب) وان كانت هذه الأخيرة تمتاز بموضوعها السياسي المستمد من التاريخ العربي وبما تطرحه من رموز وطنية ، فقد كتبها لقمان في عنفوان الكفاح المسلح ، وفي غمرة الثورة على الاحتلال البريطاني في عدن . واذا كان زمن المسرحية التاريخي هو القرن الثالث للميلاد فترة السيطرة الامبراطورية الرومانية على الشام وكان مكانها في تدمر فانه ليس من الصعب حتى على المشاهد العادي ـ او على الاصح القارىء العادي لأنها لم تعرض على خشبة المسرح ـ ان يدرك ان تدمر هي (عدن) والامبراطورية الرومانية هي المعادل الرمزي للامبراطورية البريطانية و (خيران) الحاكم العربي العميل ليس الا الصورة التاريخية للعميل المحلي المعاصر المتمثل في السياسيين المحترفين والسلاطين العملاء الذين كانوا يقدمون خدماتهم للسلطة الاستعمارية الدخيلة .

وقد افاض الشاعر ، في الحديث عن التنافس والصراع على الحكم داخل (تدمر) في وقت عصيب تتآمر فيه كل من دولتي الفرس والرومان على استغلال البلاد وتحاول كل منها بسط نفوذها على المنطقة ، وهو اسقاط يتناسب مع الظروف التي كانت القوى الوطنية فيها تتناحر في ظل الوجود الاستعماري في عدن .

والعمل الدرامي بالاضافة الى ذلك مليء بالمقاطع الشعرية المليئة بالمواقف الوطنية الخطابية التي كانت قادرة من دون شك ـ فيما لو عرض على المسرح ـ ان يعمل على تعبئة الشعور الجماهيري ضد المحتلين ، وهذه المسرحية لتساعد على توضيح هذا المنحى الوطني وهو اهم ما في هذا العمل الدرامي الشعري :

(١١) مسرحية (سيف بن ذي يزن) ـ ص ١٢٠

ارحب :

نحن اليمانيين قوم طالما هزموا ظلم الدخيل وعصف المصلت الذرب
في كل عاصمة آثارنا بهرت روما وفارس واليونان في الحقب
نبني العروبة لا نرضى لها بدلا وليس تدمر الا من بناء ابي
كم قد دوى نبأ في الأرض عن «سبأ» وعن منازلها في السبعة الشهب
فمن كبلقيس في عدل ومنبهة ومن كتبع في فتح وفي غلب
جئنا هنا ننشيء الدنيا فارقنا ان يحكم الروم فيها تدمر العرب[١٢]

اذنية :

نشرت بيننا العيون فلم يا من أب حقه على الأبناء
وأثارت حقود بعض على بعض فعشنا اخوة في عداء
واستبدت بنا فرادى فلم نستطع نهوضا من فتنة شعواء
واذا استعمر البلاد دخيل لا يبالي باهلها في فناء
حكمه قائم على فرقة الأهل وما بينهم من الشحناء
(حمص) تشكو و (تدمر) في هموم و (امرؤ القيس) في عذاب ازائي
كم تمنيت ان أرى هذه الأو طان في وحدة هنا شماء[١٣]

زينب :

أرضنا مطمع غاز ومراد الفاتحينا
نحن في منتصف الأرض مرام الغاصبينا
نحن بين الشرق والغرب رضينا ام ابينا
نحن كنز لم يزل في هذه الأرض دفينا[١٤]

٣ - في طريق البداية الصحيحة الى تأسيس مسرح في اليمن :

كما نجحت الثورة اليمنية في اطلاق سراح الشعب في شطري اليمن من اغلال الاستبداد والاحتلال . فقد نجحت كذلك في تحطيم اسوار العزلة الثقافية التي عانى منها ابناء البلاد لاسيما في الشمال . واستطاعت في سنوات قليلة ان تقفز بالمحاولات الواعدة الى محاولات مسرحية اكثر قربا وتمثلا للمسرح العربي المعاصر . وقد تعدد ظهور فرق الهواة فضلا عن الفرق الحكومية . وفي عام ١٩٧١م تأسست في عدن « فرقة المسرح الوطني » وبعد عامين اي في عام ١٩٧٣

(١٢) سمراء العرب - ص ٢

(١٣) سمراء العرب - ص ٩٣ .

(١٤) نفسه - ص ١٦

تأسست في صنعاء فرقة مماثلة تحمل نفس الاسم وقد نشطت في تقديم عدد من المسرحيات المحلية والعربية والمترجمة . وأسهمت ايضا في تقديم عدد من التمثيليات والمسلسلات للاذاعة والتلفزيون .

ولأن الحظ لم يسعدني بمشاهدة اي عمل مسرحي في جنوبي البلاد فقد اقتصر اهتمام متابعتي على ما يعرض من اعمال مسرحية في الشمال . وفيما يلي مختارات من نماذج المتابعة عن اهم عملين مسرحيين قدمتها فرقة المسرح الوطني في صنعاء الأول عن مسرحية « الفأر في قفص الاتهام » للكاتب المسرحي عبد الكافي محمد سعيد والاخر عن مسرحية (الجرة) للكاتب الايطالي الشهير ابرانديللو ، وقد سجلت انطباعاتي عنها في أوقات متباعدة .

الفأر في قفص الاتهام : [١٥]

« قضية المسرحية »

القضية او الفكرة الأساسية التي يعبر عنها مضمون مسرحية « الفأر في قفص الاتهام » تقوم على محورين هما :

اولا : فضح مجموعة من الفئران ـ لا فأرا واحدا ـ لعبت ادوارا تخريبية في تاريخ اليمن القديم منذ هدم سد مأرب حتى فشل الأسود العنسي » (فترة عصر ما قبل الاسلام الى مرحلة ظهور الاسلام) وكان يمكن للكاتب ان يمتد بمسرحيته الى اواسط العصر الاسلامي ومنه الى العصر الحديث ليتتبع مزيدا من الفئران التي عرضت وحدة اليمن للتمزيق . . وعرضت كرامته للضعة والهوان . . . وقد يكون الخوف من تطويل المشاهد وتضخيم المسرحية وراء نكوص الكاتب عن ذلك التتبع . وقد كان الحل في يده لواراد كأن يمثل لكل عصر بفأر يتخذ منه رمزا لبقية الفئران البشرية التي سحقت التطلعات الانسانية والحضارية لشعبنا المضطهد .

ثانيا : والمحور الثاني الذي تقوم عليه المسرحية هو الدفاع عن الشخصيات الوطنية والتاريخية اليمنية . أمثال « بلقيس » وسيف بن ذي يزن ومحاولة التصدي للدعايات المغرضة من حولها . ودفع ما لحق بهذه الشخصيات القومية من زيف تاريخي وتشكيك مغرض من قبل المؤرخين الطائفيين والعنصريين . وان كان الكاتب لم يحسن الدفاع او على الاقل لم يدافع عنهم بما فيه الكفاية .

حتى لقد بدا في بعض الأحيان وكأنه يشارك في حملة التشكيك حين جعل محامي الفأر المتهم يواجه « سيف بن ذي يزن » بألوان من التهم المغرضة كتهمة استبداله الاستعمار الحبشي بالاستعمار الفارسي . وهي التي يراها عملاء الأحباش الجدد ارستقراطية بيضاء . إن الكاتب لم يترك لسيف فرصة كافية للدفاع عن نفسه وتفنيد التهم التي وجهت إليه ، وكان الكاتب نفسه يعرف جيدا ان الاستعمار الحبشي لم يكن استعمارا حبشيا وإنما كان استعمارا روميا وحبشيا ، كان استعمارا أبيض متخفيا وراء الأحباش . أما موضوع الاستعانه التي يتهم فيها سيف ـ على فرض صحتها ـ فقد كانت الاستعانه في مثل هذه الاحوال ـ وما تزال حتى الان ـ استعانة مشروعة . وفي العصر الحديث عندما يتعرض

---

(١٩) قراءة في ادب اليمن المعاصر : ص١٦٣

استقلال بلد ما للخطر لا يرى بأسا من الاستعانة بأقل الجهات ضررا واكثرها تعاطفا مع وجهة النظر الوطنية ، وبهذا نستطيع ان نفسر قضية استعانة شعبنا بالدول الشقيقة والصديقة حين أحاطت بثورته الرياح المختلفة !! وليس هنا مجال تفصيل ما اكده المؤرخون من أن سيف بن ذي يزن لم يذهب لطلب العون من فارس وإنما ذهب لطلبه من أبناء عمومته بولاية الحيرة الخاضعة للنفوذ الفارسي . . . . وهذا جانب من تاريخنا يستحق المناقشة لا لأنه رغبة كاتب المسرحية وغيره من الغيارى على الشخصيات التاريخية الوطنية بل ولانه يرفع عن كاهل اليمنيين عبء العقدة اليزنية الثقيلة .

أسلوب المسرحية :ـ

كان هذا عن مضمون المسرحية أما عن الصياغة الفنية لها فان الكاتب رغم الأسلوب الرشيق الذي يمتلكه ، ويستطيع به ان يكتب القصة والمقالة الشعزية فإنه ما زال بحاجة اكبر إلى امتلاك ناصية الكتابة للمسرح والسيطرة على فن الحوار . ليسلم اسلوبه من الترهل والتمدد غير الطبيعي والتطويل غير المفيد ، فالجملة المسرحية كالجملة الشعرية تماما يزيد في جمالها وتأثيرها القدرة على التكثيف والتركيز . وسأكتفي ـ هنا ـ بعرض نموذج واحد من مقطع في الفصل الأول من المسرحية للتعليق عليه .

تبدأ الجلسة الأولى من محاكمة الفأر بإعلان رئيس القضاة افتتاح الجلسة وطلب ممثل النيابة لقراءة الادعاء :

(سيدي الرئيس ، السادة أعضاء هيئة المحكمة ، السادة رجال القضاء والمحامون ـ الصحيح المحامين ـ إخواني الحاضرون ـ الاصح الحاضرين ـ جميعا . إن هذا الرجل الماثل أمامكم (ويشير نحو الفأر) هذا الرجل ذو الخلقة البشعة . انه انسان ولا شك ولكنه يختلف عن بني البشر ليس في الشكل ، ولكن بما يخبيء جسده من بؤر للقاذورات وبما اقترفه من جرائم بشعة . لم يسبق لها مثيل في تاريخ البشرية .

ايها السادة . . . ان المرء عندما يراه لا يصدق ان هذا المخلوق الغريب الاطوار ، لا يصدق ابدا انه قد تسبب في تشريد شعب عظيم ساهم في بناء الحضارة الانسانية . . . .) .

هذا هو المقطع الذي فتحت به المسرحية وكان في مقدور الكاتب ان يتفادى ذلك الاسهاب ويكتفي بعد مخاطبة رئيس القضاة او رئيس المحكمة بالقول مباشرة (إن هذا الماثل أمامكم (ويشير إلى الفأر) قد تسبب في تشريد شعب عظيم . . . الخ .

وبالاضافة إلى عيب الاسهاب يظهر عيب آخر وهو فقدان السيطرة على الكلمات ووضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب فالكاتب مثلا يشير إلى الفأر في الفقرة السابقة بقوله « هذا الرجل » ثم بقوله « إنه انسان » مع العلم أننا إزاء محاكمة فأر ، حتى ولو لم يكن فأرا حقيقيا فقد وضع نفسه ووضعته المسرحية بخياناته في مقام الفأر .

وهذه الاشارة إلى رجولة الفأر ثم (انسانيته) كادت تفقد المسرحية قيمتها الرمزية . وكادت تعطى للفأر صفة الانسان الخائن ولا تعطى للانسان الخائن صفة الفأر . وهذه الصفة الأخيرة هي ما اعتقد ان الكاتب قد قصد اليه من

خلال مسرحيته ، ثم انني اعرف ان صفة « الرجل » بالتعريف او بالتنكير لا يستحقها كثير ممن يطلق عليهم جنس الرجال ، فهي مدح وتبجيل للرجل الحقيقي . كذلك صفة الانسان ليس كل من يعيش بيننا من البشر يستحق أن نطلق عليه هذه الصفة حتى بمدلولها الذي جاء في الفقرة السالفة ، حيث انزلقت من الكاتب بدون اختيار .

هذه بعض الهنات في الأسلوب . وقد أشرت في بداية الحديث إلى أن أعمال كبار الكتاب لا تخلو من الهنات الكبيرة والصغيرة وان وجود بعضها في مثل هذا العمل المسرحي الأول لكاتبه لا يقلل من طموح عظيم . ومواجهة شجاعة للعدم المسرحي في بلادنا . وقد تضاف إلى الهنات السابقة هنات أقل شأنا كذلك التصرف المهذب والؤدب أكثر من اللزوم مع الشهود التاريخيين وهم بلقيس ، وسيف ، والأسود ، فحديث رئيس المحكمة إلى بلقيس يكون مسبوقا بكلمة « مولاتي » ، وكذلك حديث الفأر يبدأ بمولاتي ، ثم ذلك الهتاف والترحيب وضرب « البروجي » (النفير) ، ولست ادري ان كان قد تم التخلص من الهنات السابقة واللاحقة عند عرض العمل على المسرح ، اما عند طبع المسرحية فسيكون ذلك في الامكان .

وقبل ان أطوى بساط هذه الملاحظات العابرة أود أن اشير إلى أن هذه المسرحيه بفكرتها الجريئة لا تخلو من لماحية وذكاء ومن قدرة على استحضار المواقف الساخرة التي تكشف عن استعداد الكاتب وصدق موهبته الدرامية ، وربما كان أطرف المواقف هو الموقف الذي ظهر فيه الفأر يرد على شهادة الملكة بلقيس ، ويدفعها بحجة انها امرأة غير مقبولة الشهادة شرعا ، وما في ذلك من اسقاط للواقع الاجتماعي للمرأة . ومن فضح القائمين باستغلال بعض النصوص الدينية في غير مواضعها كذلك موقف محامي المتهم عندما وقف يدفع شهادة الاسود بتهمة انه مرتد عن الاسلام وما في ذلك من استغلال الدين . وقهر لأحكامه في سبيل المصلحة الذاتية .

. هذه هي مسرحية الفأر في قفص الاتهام . عمل درامي مبشر وواعد بمستقبل ينبض بالحب والأمل ويبشر بزمن تزدهر فيه الفنون والآداب والحياة .

مسرحية الجرة :ـ [١٦]

دخلت إلى المسرح مبهورا بالهدوء وبالترقب الذي يسبق لحظات رفع الستارة ، وعندما بدأت الستارة ترتفع وانطفأت أنوار الصالة نسيت أنني في صنعاء وتذكرت على الفور بعض المسارح العربية في القاهرة ، ودمشق ، وتونس ، والجزائر كما تذكرت بعض المسارح الأجنبية في برلين وباريس ، وأحسست أننا ندخل العصر الحديث من أوسع أبوابه . . . البداية متواضعة لاشك ولكن مسافة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة كما يقول المثل الصيني الشائع .

اسم المسرحية التي قدمتها فرقة المسرح الوطني اليمني على خشبة مسرح مركز الدراسات (الجرة) والمسرحية تأليف الكاتب الايطالي المسرحي الشهير « لويجي براندللو » .

---

(١٦) د . عبدالعزيز المقالح : يوميات يمانية في الأدب والفن ص ٢٤٨

وهي من اخراج مدرب فرقة المسرح الفنان حسين الأسمر . وقد يقال بدءا ـ لماذا الجرة ؟ ولماذا نستعير تجارب الاخرين الفنية لنعرضها على خشبة مسرحنا الناشئة ؟ ! ومثل هذا التساؤ ل قد يغري بعض السذج ويعطي دعاة الجمود والانعزال مجالا للاعتراض ، لكن ذلك كله يتلاشى إزاء الرغبة العارمة في تحديث الثقافة الوطنية في بلادنا ، ويتلاشى أيضا ازاء الطموح إلى بناء تقاليد مسرحية قائمة على التفاعل الخلاق مع روح العصر ومعطياته الاجتماعية والثقافية والاستفادة من إنجازات المسرح العالمي وما وصل إليه من تطور هائل في مجال الكتابة والتمثيل والاخراج ، وإن كثيرا من القضايا الثقافية وعلى وجه الخصوص قضية المسرح تقتضي منا تدخلا مباشرا ووقفة غير قصيرة لرصد واقعنا المسرحي المتخلف ، بل المعدوم .

نحن في بداية الطريق . . . ومن كان في مثل ظروفنا ينبغي أن لا يعزل نفسه عن الحياة الثقافية والحضارية في العالم ، وأن يتلمس الجوانب المضيئة والمهمة في الثقافة الا نسانية بعامة بغية الاستفادة منها والانطلاق إلى بناء الثقافة الوطنية النابعة من واقعنا ومن تراثنا الثقافي الذي يشد حاضرنا بماضينا ، ويبلور في الوقت نفسه نهج الخصوصية على أساس من الفهم والموضوعية والعلم .

وإذا كان المسرح بمفهومه المعاصر عملاً فنيا طارئا ومستحدثا على أمتنا العربية بكاملها لأن أصوله التاريخية تكاد تكون بعيده أو معدومة في سجلنا التاريخي فإننا لابد أن نفيد من معطيات العصر وأن نقتدي بأخوه لنا سبقونا إلى الاستفادة من كل الفنون المستحدثة وفي مقدمتها الفن المسرحي .

لذلك ليس عيبا ولا خروجا عن المسار الأصيل أن تبدأ فرقة المسرح الوطني اليمني ـ في الوقت الذي تعرض فيه طلائع إنتاجنا المسرحي ـ في عرض نماذج من الفن المسرحي العالمي في عملية واعية القصد منها تخصيب التجربة المحلية ومدها بمنشطات الابداع والتنوع ، وتشجيعها على تناول الموضوعات الشائكة المعقدة دون تحجر أو تردد .

موضوع المسرحية وطريقة الاخراج :ـ

الموضوع باختصار هو « الاقطاع في ايطاليا » أو هذا مايدركه المشاهد لأول وهلة ومسرحية الجرة ـ كما هو الشأن في كل عمل فني رفيع ـ ذات بعدين احدهما ظاهر والآخر رمزي ، فهي تعبر عن اضطهاد الاقطاع الريفي للفلاحين والحرفيين ، وهذا هو البعد الظاهر ، اما البعد الرمزي فيتجلى في طموح الاقطاع الايطالي الى فرض سيطرته على مجموعة الفنيين ، أو التكنوقراطيين سواء كانوا زراعيين أو مهنيين وتطويعهم لمصالح الاقطاع ، وهو ماأظن أن ايطاليا كانت تعاني منه عندما كتب براندللو مسرحيته هذه . وفي المسرحية كذلك اشارة واضحة الى دور المثقفين الذي يمثله المحامي للاقطاع والذي يبذل جهدا خارقا في خلق الحيل التي تمكن الاقطاع من تثبيت سيطرته على التكنوقراطين ، وغيرهم من الفلاحين والأجراء . المسرحية ـ اذن ـ من خلال بعدها الرمزي ادانة واعية ومباشرة للاقطاع ، كما هي إدانة غير مباشرة للفنيين والمثقفين على السواء وهي كذلك تسجيل فني يعبر عن سخط العمال والفلاحين على تقاليد المجتمع الريفي الذي يحرمهم حقهم في الحياة ويجعلهم يشعرون أنهم غرباء تائهون في ديارهم ، يعطون أكثر مما ياخذون ، وأحيانا يعطون ولا يأخذون ويتعرضون دائما للابتزاز من قبل الملاك والأثرياء من سادة الريف .

وقد تدخل المخرج « فيمنن » المسرحية أي انه قد أعطاها الجواليمني والأرضية اليمنية حتى تبدو مقبولة للمشاهد المحلي ، وقد غير من اسماء شخوصها ، وجعل أحداثها تدور في أحد الأرياف اليمنية بدلا من ريف «صقلية » حيث أدار براندللو أحداث مسرحيته ، وكان المخرج موفقا في اختيار البيئة الجديدة للأحداث القديمة وكانت أشجار البن بديلاً عن أشجار الزيتون . . . الخ .

وكما وفق المخرج حسين الأسمر أيما توفيق في تعريب النص أو بالأصح يمننته ، فقد وفق كذلك في أن يحتفظ له ـ أي للنص ـ بروائحه الأصيلة ، وبكوميديته النظيفة ـ اذا جاز التعبير ـ وهي ماتمتاز به كوميديا براندللو بخاصة والكوميديا الأوربيه بعامة التي قلما تهبط أو تسف في الاضحاك لذات الاضحاك . ان الموقف هو سيد الخشبة ، ومنه تنبع كمية الاضحاك ، وليس للحركات أو الانفعالات التي يقوم بها الممثلون اي دوريذ كرفي هذا المجال ، وهو على النقيض تماما لما تطرحه بعض مسارح القطاع الخاص في بعض الأقطار العربية حيث الممثل هو سيد الخشبة ، وحيث يتلاعب بألفاظه وبجسمه ويتحول من ممثل الى بهلوان « بلياتشو » ينتزع التصفيق والضحك انتزاعا .

وكم أنا سعيد أن تكون البداية في بلادنا من هذا النوع الجاد وفي هذا المستوى الذي يربي جمهور المسرح في بلادنا على احترام تقاليد المسرح حتى في اطاره الكوميدى ، والفضل في هذا ـ كما أرى ـ يعود الى ذلك الشاب الناجح الطموح حسين الأسمر ، الفنان الدؤوب الذي حمل على عاتقه خلق مسرح حقيقي في بلادنا رغم الصعاب التي واجهته وتواجهه ، كما يعود الفضل كذلك إلى التعطش الفني لدى أفراد الفرقة المسرحية ، وفيهم من المواهب ما يبعث على مستقبل فني زاهر .

ملاحظات صغيرة :ـ

أخيرا ينبغي ألا تنسينا الحماسة للفرقة والمخرج وللمسرحية بعض الهنات الصغيرة التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية .

أولا : ان اختيار مسرح مركز الدراسات ذو العمق المحدود لم يساعد الديكور على أداء وظيفته الايهامية مما جعل المشاهد يحس بأن اشجار البن في خلفية المسرح ليست سوى صور ثابتة لا حيوية فيها .

ثانيا : الساعة التي كانت في كف الممثل القدير جدا « حمود العمراني » كانت تشكل تناقضا صارخا بينها وبين ملابسه الرثة ونظارته العتيقة .

ثالثا : كان ينبغي أن يختفي الجانب الملصق من الجرة بسرعة خاطفة امام الجمهور ويظهر الجانب السليم حتى تثبت الدعوى بان العم صالح قد اعاد الجرة الى ماكانت عليه ، لأن بقاء الجرة في وضعها قد اظهر أن الجزء المكسور من الجرة قد ظل ملصقا .

تلك هي الهنات الصغيرة التي يمكن ان تؤخذ على المسرحية ، وفيما عدا ذلك فان عرض هذه المسرحية ـ تمثيلا واخراجا ـ يعد صورة لامكان الكمال الممكن ، كما يمثل اقصى امكانات الأمل في مسرح يمني جاد يكسر حواجز التخلف الثقافي ، ويعبر عن الأشواق الكامنة في نفس الانسان اليمني المعاصر .

٤ ـ الكاتب اليمني الكبير علي احمد باكثير والمسرح العربي المعاصر : (١٧)

« المسرح الشعري : عند باكثير »

كان المسرح عندما رحل باكثير الى القاهرة يشكل على حد تعبير بعض كتاب مصر امل الشعب وطموحه وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية . وقد اختار باكثير ان يكون احد الكتاب البارزين الذين يسعون الى تحقيق هذا الطموح والتطلع الانساني لا للشعب العربي في مصر وانما للشعب العربي بأسره وفي مختلف اقطاره . ومن أجل ذلك اعتزل الشعر وهو فن التعبير الوحيد الذي ارتبط به منذ بداية حياته الأدبية .

وقد توهم في بداية الأمر وبعد أن بهره شوقي بمسرحياته الشعريه أنه لن يعتزل الشعر وانما سينتقل به او معه الى مستوى آخر من التعبير الشعري ، مستوى يحول النص الشعري الى شخوص تجري الدماء في عروقها وكان سعيدا ان يرى قصائده الغنائية وقد صارت من خلال الاطار الجديد حوارا تتداخل فيه الأصوات وتتعدد المواقف شخوص كثيرة تحب وتكره تتخاصم وتتآلف ، وذلك هو الفهم الأول والبسيط للمسرح والدراما والصراع . توهم باكثير ذلك في بداية امره مع المسرح لكنه بعد ان خاض ثلاث تجارب شعريه مرهقة مع المسرح وجد ان الشعر لا يصلح للمسرح .

كانت التجربه الأولى وهي « همام او في عاصمة الأحقاف » تقليدا او محاكاه لما تركته مسرحيات شوقي في نفسه من تأثير . وقد كتبها قبل ان يرحل الى القاهرة ويتعرف على اصول التأليف المسرحي ، أما التجربتان الأخريان فقد كتبهما في ظل معاناة شخصية ، وبعد قراءة وتأمل ودرس للمسرح الشعري الانكليزي ولمسرح شكسبير على وجه التحديد ، ومن المعلوم ان مسرح شكسبير او بالأصح الروائع الخالدة من مسرحه هي تلك المكتوبة شعرا لكنه شعر يختلف من حيث البناء الفني عن الشعر العربي ، وليس له ما للشعر العربي المنظوم من قواعد وقوالب ومن هنا نشأت رغبته في تفكيك البيت الشعري العربي وفي مناخ هذه التجربة ظهرت ترجمته لمسرحية « روميو وجوليت » كما ظهرت مسرحيته الأخرى المؤلفة وهي « اخناتون ونفرتيتي » وكلتا المسرحيتين منظومتان شعرا مرسلا . قد يخضع للبحور والأوزان لكنه يناصب البيتية العداء ويجعلها تهدم البناء المسرحي وتفكك وحدته وتناميه .

وقبل ان نصل الى المرحلة التي تبين فيها باكثير فشل محاولته الثانيه وأن المسرح الحديث لايستقيم مع الشعر علينا أن نسترجع مع باكثير نفسه المؤثرات التي حملته إلى عالم المسرح . يقول في بداية كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي) عن تجربته الأولى مع المسرح الشعري : (كانت نشأتي الأدبية الأولى في حضرموت حيث بدأت انظم الشعر منذ بلغت

(١٧) فصله من كتاب عن علي احمد باكثير بعد للطبع .

الثالثة عشرة من عمري . وكان جل اهتمامي بالشعر ومبلغ اجتهادي للتبريز فيه ، فلم أدع ديوانا لشاعر من الأقدمين او ا لمحدثين وقع في يدي إلا قرأته التهاما . وكان مثلي الأعلى في الأقدمين ابو الطيب االمتنبي وفي المحدثين أحمد شوقي ، غير أني لم يتح لي الاطلاع على شيء من مسرحياته الا بعد مارحلت عن حضرموت فاقمت برهة في الحجاز .

فكانت مسرحيات شوقي هي أول ماعرفت من هذا الفن المسرحي ، فكان عندي عجبا أن أرى الشعر الذي كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر أو لوصف شيء من الأشياء مهما يكن موضوعيا فلا بد لأن الشعر به شيء من ذاتية قائله ، كان عندي عجبا ان أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر وعلى نحو يجعل كل شيء شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات ويدور كل ذلك حول قصة واحدة هي مادة هذا العمل الشعري الذي يؤلف ديوانا صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة حيث أنه ينتظم موضوعا واحدا ، ولايتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين .

كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير في نفسي فقد هزني من الأعماق وأراني لاول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر ان يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الاحداث . وكنت إذ ذاك متعلقا بالثوره على ماكان عليه حال بلدي حضرموت من التخلف عن ركب الحضاره والتأخر في كل ميدان من ميادين الحياة ، وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك ، مضافا إلى ذلك كله أزمة نفسية أليمة من جراء وفاة شخص عزيز علي هو زوجي الأولى التي اختطفها الموت وهي في بواكير الشباب ، وكنت قد رثيتها في قصائد جمه كما عبرت عن سخطى على الأوضاع السيئة في بلدي في قصائد اخرى كثيرة حسب المناسبات ، وكنت خليقا ان انظم مزيدا من القصائد في هذين الموضوعين اللذين كانا محلقين علي لو لم اكن اطلعت على ذلك النموذج الغربي في استعمال الشعر بغير ما كان يستعمل له في القديم فلم أشعر إلا برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد الذي وجدته عند شوقي واتخاذ ما كان يعتمل في نفسي من الأحاسيس والمشاعر المتصله بالأمرين السابق ذكرهما مادة لموضوع هذه المحاكاة . فكان ان كتبت مسرحية شعرية سميتها « هيام أو في عاصمة الأحقاف » وذلك في مدينة الطائف حيث كنت اقضي فترة الصيف بين طائفه من ادباء الحجاز . . وقد كتبت هذه المسرحيه دون أي المام سابق ـ كما وصفت بفن المسرحية ـ بله أصول التأليف المسرحي ، فكانت النتيجة ـ وهذا مايهمني ان ألفت نظركم اليه ـ قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها إطار واحد . ولكن لايمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحوار وشخصيات .

ومن الواضع ان باكثير لاينتقد محاولته المنظومة وحدها وانما هو ينتقد ضمنيا مسرح أحمد شوقي وماشابهه من المسرح المنظوم شعرا وقصائد مقفاة . ولم يكن قد اعلن بعد فشل شعر شوقي كتابة المسرح وهو الذي كان مايزال يبحث على انقاض محاولته الأولى عن كتابة اخرى غير مألوفة ككتابة المسرح : انه يشعر ان القصيده الغنائية لا مستقبل لها وان المستقبل هو لهذا الشعر الذي يتجاوز الفرد الى المجتمع والذي يحتضن تجربة واسعة من الحياة تتشابك فيها الشخصيات وتتصارع فيها الأفكار والآراء فكانت تجربته مع شعر التفعيلة في مسرحيته الفريدتين « روميو وجوليت » و « اخناتون ونفرتيتي » لكنه بعد كتابتها وبعد الجهد الذي وافق الأعداء لها اكتشف ان المسرح الشعري حالة تاريخية ولن تعود وأن

النثر هو اللغة الطبيعية لكتابة المسرح المعاصر الذي يقترب من الناس ويتحدث إليهم بعيدا عن التصنيع والافتعال . لقد حاول باكثير مرتين إخراج الشعر من كونه مدحا ورثاء او وصفا وحكمة الى كونه تعبيرا عن مشاعر عصره وحاول بما اكتشف له من نظام لايخضع للقواعد التقليدية أن يجعل منه لغة فنية تعيش العصر بكل ما يطرح في جنباته من قضايا ومشكلات ، ولن يستطيع ان يكون كذلك مالم يقتحم عالم المسرح الجديد ، لكن المسرح استعصى على الشعر وهو الذي استعصى على المسرح وفشلت التجربه الثانية التي بدأها ، راضيا وفخورا بما أنجز ، وقد اعلن عن فشل هذه التجربه بنفس القدر من الصراحة الذي اعلن به فشل هذه التجربة السابقه : (واحسست بعد ان أتممت هذا العمل روميو وجوليت ـ ورضيت بعض الرضا عن نجاح هذه التجربة ـ ان قد آن الاوان لأؤلف مسرحية على هذه الطريقة فوقع اختياري على موضوع اخنانون الذي استهواني تاريخ حياته وحركته الدينيه وثورته على كهنة امون وتبشيره بالحب والسلام ، والجديد في ذلك أنني التزمت بحرا واحدا في هذه المسرحية هو البحر المتدارك الذي أدركت من تجربتي الأولى انه اصلح البحور كلها لهذا الضرب . وغني عن البيان ان هذا العمل جاء اكمل بكثير من مسرحية « همام » التي الفتها في الحجاز وقد ظهر فيه تأثري بشكسبير الذي كنت احتذيه اذ ذاك سواء في العلاج المسرحي أو في استعمال الشعر المرسل ولكن هذا الشعر المرسل . لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان الا من قبل المرحوم الأستاذ ابراهيم المازني الذي تفضل ـ رحمه الله ـ فكتب مقدمة للمسرحية اشاد فيها بهذه التجربه في الشعر المرسل وصلاحيته للمسرحية ، وكنت اظن انني سأتابع كتابة المسرحيات بهذا الشعر غير ان تجاربي جعلتني بعد ذلك اقطع بان النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولاسيما اذا أريد ان تكون واقعيه . . وأن الشعر لاينبغي ان يكتب به غير المسرحية الغنائية التي يراد بها ان تلحن وتغنى أي « الأوبرا » .

الواقع ان المسرحية الشعرية ـ أو بعبارة أدق ـ المسرحية المنظومة لم يعد لها مكان اليوم الا عند قليل جدا من الكتاب مثل ت . س اليوت وماكسل أندرسون . حقا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه في العصر الاليزابيثي وعند راسين كورني في فرنسا ولكن هذا التقليد وهو التزام الشعر في المسرحية قد مات من عهد طويل ، وان ظلت المحاولات تبذل لاحيائه منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم ومن اشهر من حاول ذلك الشاعر الايرلندى الكبير ييتس الذي كان يعتقد ان احياء الشعر في المسرح هو الطريقة الوحيدة لانقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهني عليه ولاعادة الوقد العاطفي اليه وقد نجح في ذلك غير ان نجاحه هذا كله مرجعه الى الظروف التي صاحبت انبعاث الروح القومية الايرلندية ولذلك مالبثت الحركة المسرحية في ايرلندا ان انقلبت بعده من الاتجاه الشعري الى الاتجاه الواقعي) نفس المصدر ص ١٢

قد يكون في الجملة الاخيرة من هذه الفقرة ما يوجز القضية ويصورها ابرع تصوير ان باكثير يفرق فيها بين اتجاهين اثنين في كتابه المسرح احدهما شعري والآخر واقعي ، ولاشك ان الزمن الادبي يتجه نحو الواقعية وهذا ماحدث ويحدث وهو ما ادركه باكثير منذ وقت مبكر ، باحساس « فني عميق وبحدس يؤكد انه موهوب مسرحيا وأن هذه الموهبة هي التي قادته الى المسرح الحقيقي المسرح الواقعي عبر محاولات شوقي وعبر محاولاتهالمضطربة مسرحيا والتي خلقت في مجال الشعر نظاما جديدا مايزال وسيبقى شغل الناس الشاغل .

وإذا كان باكثير في الفقرات الأولى قد اعترف بفشل محاولته الأولى وماجاء على شاكلتها كمسرحيات شوقي وعزيز أباظة واخرين ، باعتبارها قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها اطار واحد ، ولكن لاعلاقة لها بالمسرح وفنه فانه في هذه الفقرات لايعترف بفشل محاولته الثانية فحسب ، وهي المحاوله القائمة على الشعر المرسل ، وانما هو يعترف بفشل كل محاولة لكتابة المسرح شعرا بما فيها تلك المحاولات البارعة التي ظهر بها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي او تلك المحاولات الأكثر براعة للشاعر صلاح عبد الصبور ، فضلا عن المحاولات الأخرى التي قام بها شعراء التفعيلة ممن توهموا ـ كما توهم من قبلهم باكثير ـ ان كسر لعلها البيتية حدة البيئة في الشعر سوف يكسر حدة الخطابية ويقترب بالمسرح الشعري من المساحة الواقعية .

والغريب ان الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قد ظل يدافع عن هذا المعنى الاخير الى آخر يوم في حياته ، وهو يرى ان المسرح ولد في احضان الشعر وسوف يعود حتما إلى ينابيعه الشعرية الأولى .

وقد ردد هذا المعنى في كثير من كتاباته عن المسرح وهو في ذيل مسرحيته « مسافر ليل » ـ واعترف انها اعظم ما في لغتنا العربية من مسرح شعري ـ يناقش القضية بقدر من الثقة بالنفس وبالشعر ويضيفها على النحو التالي : (وحين قرأ بعض الأصدقاء هذه المسرحية موني لعلها كاشفة بآرائهم التي وجدت في معظمها صدى للمشكلات التي عهدتها قبل الكتابة ، وتبلورت هذه المكاشفات في هيئة أسئلة كان أولها :

ـ لماذا الشعر ؟

الشعر لأن المسرحية ظلت تكتب شعرا عمرها كله ، فيما عدا القرن الأخير ، ولانها تحاول ان تعود في سنواتنا الأخيرة الى النبع الذي انحدرت منه ، وقد اسعفها على العودة ذلك التغيير في مفهوم كلمة شعر ، إذ لم تعد مرادفة للنظم بل اصبح بين الشعر والنظم مباينة اعمق من المباينة بين الشعر والنثر ، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلي ، أي الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤ يا والاقتراب والتحقيق .

ولكن قضية الشعر والمسرحية ليست قضية جاهزة بل هي قضية خصبة مشتبكة الأفرع ، اثبتت وستثبت الوانا من التفريعات .

فمن السهل ان نتحدث عن شعرية المسرح او شاعريته عند « اليوت » « وييتس » و « كريستوفرفراى » و « اوذن » و « ماترانك » « وبكيت » و « شحادة » وغيرهم ولكنا لو تتبعنا مفهوم العلاقة بين المسرحية والشعر لوجدنا فيما بينها اختلافا شاسعا لايقل سعة عن الاختلاف بين كتاب المسرح النثري والاختلاف هنا في دور الشعر اهو حالة ام اسلوب ام حلية ، أن في المؤلف الواحد الوانا من الاختلاف ، كما هو الشأن في « اليوت » فان « جريمة قتل في الكاتدرائية » مسرحية مكثفة غنية بالايقاعات ، جليلة بشخصيتها المندمجة ، بل هي عودة بالمسرح الى حالته الأولى كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية . بينما يحاول اليوت في مسرحياته التالية وبخاصة « حفلة الكوكتيل » وما بعدها أن يجعل من الشاعرية اطارا عاما للعمل الفني ، مع قدر قليل من الايقاعات يهب اللغة نفحة من السمو الكامل ، تخفى احيانا حتى ليخفي على المتفرج أنه يسمع شعرا » .

(صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ص ٦٨٧) ومع اعجابنا غير المحدود بصلاح عبد الصبور واعترافنا الكامل ببراعته في الدفاع عن المسرحية الشعرية وبقدرته الفائقة على ايراد مختلف الادلة من مسرح العصر فاننا نتفق مع ماوصل اليه باكثير من ان الشعر بمختلف اشكاله لايصلح للمسرح ، لانه يهدم اهم اعمدة المسرح المعاصر وهو الواقعية فضلا عن الغاء الأثر الواضح لما يسمى « بالايهام المسرحي » واستدراج الجمهور الى التفكير في أن مايشاهده الواقع أو صورة منه هل يتحدث الناس شعرا أو قريبا من الشعر ، أساتذة الادب والشعر أنفسهم هل يتحدثون شعرا في لقاءاتهم او في محاوراتهم . لقد توصل باكثير من خلال التفكير والتجربة معا الى تحديد لغة المسرح ، وعندما كان غارقا في دوامة التجريب فقد كان يردد نفس مايقوله الأستاذ / صلاح عبد الصبور ، ولولا الخشية من اطالة الاقتباس لأقمنا مقارنة بين الفقره الأخيرة من كلام صلاح وبين فقرة مماثلة من كلام باكثير يتحدث فيها عن القاء الشعر المرسل على المسرح وكيف ان الممثلين يلقونه بصورة تقرب من القاء النثر » فلا يكاد الرجل العادي يدرك انه شعر موزون « مع اشارات واضحة الى الفارق بين الشعر والتنظيم وبين الشعر المرسل والنثر وهو يصل الى ابعد من ذلك عندما يقول « اما بالنسبة للجمهور حين يشاهد المسرحية فلا احسب ان هناك كبير فرق بين ان يكون مايسمعه نثرا وشعرا مرسلا ولاسيما اذا كانت طريقة الاداء في التمثيل هي الطريقة الواقعية دون الطريقة الالقائية المجلجلة .

في المسرحية : ص ١٣

لقد عانى باكثير من المسرحية الشعرية ومن البحث عن طريقة تلغى التعارض او التضاد القائم بين الشعر والمسرح وقد تبدت له اثناء ذلك مشكلات جمة جعلته يعدل عن الشعر جملة وجعلته يرى « ان النثر هو اللغة الطبيعية للمسرحية » وهو يحقق بذلك ريادة اخرى ويهدم اكبروهم شعرى في حياتنا الأدبية وهو مايسمى ، المسرح الشعري .

اخناتون ونفرتيتي :

كتب على أحمد باكثير - في بداية عهده بالمسرح - ثلاث مسرحيات شعرية هي بحسب الترتيب الزمني لكتابتها « همام » و « روميو وجوليت » و « اخناتون ونفرتيتي » كما كتب بعد ذلك مسرحية شعرية رابعة هي « قصر الهودج » والتى يسميها » أوبرا » غنائية مع انها لاتختلف كثيرا عن « همام ولا عن مسرحيات شوقي الشعرية ، وربما اختار لها هذه التسمية بسبب توافر الغنائية الناتجة عن التزامه بقواعد النظم وليكون منسجما مع ماذهب اليه من أن شعر التفعيلة - اذا كان لابد من الشعر في المسرح - هو الأصلح والأقرب الى لغة المسرحية والتراكيب الدرامية الحديثة .

واذا كانت مسرحية « همام » قد خرجت من اهتمام صاحبها فانها لن تهمنا نحن في هذا المجال ، كما ان مسرحية روميو وجوليت « المترجمة بأمانة عن شكسبير قد نالت فيما سبق من الاشارات الى موضوعها مايكفي فان مايبقى جديرا بالأشارة من مسرح باكثير الشعري هو مسرحية » اخناتون ونفرتيتي » هذه المسرحية الطريفه ذات الصبغه التجريبية والموضوع الفرعوني . وما يهمنا من امرها في هذا المجال هو موضوعها اما صيغتها الفنية فقد تعددت اليها الاشارة في اكثر من موقع لارتباطها التاريخي بقضية الجديد في الاسلوب الشعري . وقد حاول باكثير في كتابه « فن المسرحية » ان يبرر لنفسه امام القارىء استخدام موضوع فرعوني وارجاع ذلك الى حرصه على القومية العربية التي تتعدد جذورها وتتنوع بتعدد الأقطار العربية وتنوعها ونسى ان ذلك قد تم تحت تأثير الظروف التي احاطت بظهور هذه المسرحية وغيرها

من المسرحيات الفرعونية ، ومن الملاحظ ان باكثير منذ بداياته الأدبية لايستطيع مقاومة اغراء المناخ ، والمناسبات ، فقد كتب « همام » وهو في الجزيرة العربية ، وكتب« روميووجوليت» وهو طالب في قسم اللغة الانجليزية ، ولايبعد انه كتب « اخناتون ونفرتيتي » في الفترة التي وقع فيها تحت تأثير جودة السحار ونجيب محفوظ وعادل كامل وكان ثلاثتهم والأخيران على وجه الخصوص مبهورين بتاريخ مصر القديم على اثر الكشوفات الفرعونية التي اغنت ثقافة العالم ، وقد كان باكثير الجامعي الوحيد الذي انضم الى ذلك الثلاثي وكونوا جميعا ماسمى بدار النشر للجامعيين ، التي تحولت فيما بعد الى « دار مصر للطباعة » وعن طريق هذه الدار عرف الناس باكثير وما تزال حتى الآن تعتبر نفسها الوريث الشرعي لانتاجه الأدبي . وكان نجيب محفوظ قد كتب يومئذ روايتيه التاريخيتين « عبث الأقدار » و « رادوبيس » كما كان عادل كامل قد كتب ايضا روايتين تاريخيتين هما« مليم الأكبر » و « ملك من شعاع » والروايات الاربع تتنفس التراث الأسطوري الفرعوني ، وتحلق في سماء طيبة ووادي الملوك . وقد حاول باكثير ان يجاري زميليه الكاتبين فيما ذهبا اليه فكتب مسرحيته « اخناتون ونفرتيتي » من واقع ذلك التأثير او بالأصح من واقع ذلك المحيط المفعم بعبق التاريخ وعطور الأزمنة الضاربة في أعماق الحياة القديمة . .

وقد أراد باكثير بطريقة غير مباشرة . أن يوحي للقارىء بأن أخناتون لم يكن رجلا عاديا أو فرعونا صالحا وانما كان نبيا من الأنبياء وذلك عندما وضع الآية الكريمة التالية في مدخل الرواية ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلا لم نقصصهم عليك « نحن إذن ـ مع أخناتون ـ في حضرة أحد الأنبياء أو الرسل وما كان اخناتون فى نضاله إلا واحد من البشر الملهمين الذين نظروا إلى السماء فبهرتهم أشعة اخرى خلف الشمس ، وارهقهم التفكير في الكون والموت والحياة ، ان الأيمان بالله هو المحور الاساسي للمسرحية وتقول السطور الأولى من مقدمة الطبعة الأولى هذه مسرحية شعرية اقدمها الى قراء العربية أردت بها ان اسجل مجدا من أمجاد هذا الشرق العربي في تاريخه القديم واصور شخصية عظيمة رائعة عاشت تحت سماء وادي النيل العزيز قبل زهاء ثلاثة وثلاثين ـ قرنا وقامت بجهاد روحى نبيل ورسالة فكرية سامية يشهد ان بأن هذا الجزء من الأرض « الوطن العربي اليوم » لم يزل منذ الأزمنة الموغلة في القدم مهد الرسالات الانسانية العظمى ومطلع شموس الفكر والحضارة والعرفان والحكمة والبيان « اخناتون ونفرتيتي المقدمة ص ١١ » وتجدر الاشارة هنا الى ان يشهد ان باكثير قد استهوته ـ في مسرحية أخناتوون ـ ربما شغلته التجريبية الأسلوبية او نظام العبير الشعري الجديد عن العناية المسرحية واصلاح امور شخصياتها والاهتمام بالنص الدرامي ولعل الدراسة التحليلية لشخصيات المسرحية التي اختتم بها الكاتب مسرحيته أو بالأصح جعلها ذيلا للمسرحية ، ولعلها أهم مافي المسرحية ، وهي جديرة بدراسة مستقلة نستقرىء مرامى الدراسة وتفسيرها لأبعاد المسرحية ولشخوصها القادمين الى عصرنا من وراء القرون .

« المسرح النثري عند باكثير »

قبل أن امضي في الحديث عن المسرحية عند باكثير أحب في البداية أن أنبه القارىء الى نوعين من فن المسرحية في أدبنا العربي الحديث ولست أدري إن كانت لهما نظائر في الآداب الأخرى .

وأحد هذين النوعين من الفن المسرحي يصفه النقاد العرب بالمسرح الذهني أو مسرح القراءة ، أما الآخر فيوصف بمسرح الخشبة « مسرح الفرجة » وهذا الأخير هو الذي يحظى بالاهتمام ويتحول الى عمل فني يجد طريقه الى أفخم المسارح ، ويستحوذ على افئدة الجماهير ، وبعكس المسرح الذهني الذي يستعصى على الاخراج ويستحيل أن تنتقل مشاهده الى خشبة المسرح فلا يجد له مسرحا سوى في ذهن القارىء وخيالاته .

ولعل أهم المسرحيات التاريخية التي كتبها توفيق الحكيم في بداية ظهور المسرح الرفيع مثل « اهل الكهف » « وشهرزاد » هي من النوع الذهني الذي يهتم القارىء وحده في ان يقيم له في ذهنه مسرحا مناسبا ، وربما تلازمت هذه الخصوصية بالمسرح التاريخي الذي تتداخل فيه الأزمنة وتتعدد المشاهد والأحداث وكما برع توفيق الحكيم في هذا النوع من المسرح الذهني فقد برع كذلك في خلق لغة الحوار . وبذلك اعتلى الحكيم لفترة غير قصيرة عرش المسرح ، وكان دوره في تأصيل فن المسرحية النثرية محل تقدير واعتراف من كل الذين مارسوا كتابة المسرحية وحاولوا تجذير المسرح في تربة المجتمع العربي .

وقد تأثر باكثير ـ دون ادنى شك ـ بمسرح الحكيم ويسترعى الانتباه محاكاته في مسرحه الاسطوري والتاريخي كما حدث على سبيل المثال في مسرحية « شهرزاد »«وازوريس ومأساة اوديب » ، التي تأثرت مع اختلاف الاهداف « ايزيس » و « شهرزاد » و « اوديب ملكا » لتوفيق الحكيم فضلا عن اتجاه مسرح باكثير نحو المسرح الذهني ، وان كان باكثير قد اغفل في كتابه « فن المسرحية » الاشارة الى الحكيم والى مسرحه اغفالا تاما وحاول ان يرجع معرفته بالمسرح وبعناصره الفنية الى دراساته وقراءاته للمسرح الاوربي القديم والحديث ، وان يظهر في موقف الند لتوفيق الحكيم واذا كان اغلب ماكتبه باكثير من مسرحيات ذا صفة تاريخية او حديثة قد ضلت طريقها نحو المسرح والجمهور فان لذلك عنده تفسيرا آخر غير الذهنية وخصوصية الرؤية وهو الاهمال مما جعله ينشر اعماله المسرحية كنصوص ادبية دون النظر الى اخراجها على المسرح .

وبما ان باكثير قد ترك لنا أكثر من عشرين مسرحية نثرية فاننا لن نتمكن في هذا البحث المحدود النطاق من أن نتتبع كل هذا الكم الكثير من المسرحيات وسوف نكتفي بالحديث عن نماذج للمسرح التاريخي ومن بعض نماذج للمسرح الحديث ، كما أننا لن نقترب على الاطلاق من تلك المسرحيات التي اطلقتها وبالأصح فرضتها المناسبات كمسرحية الزعيم الأوحد مثلا والتي كتبها كما تقول المقدمة« بطلب من المؤتمر القومي للثقافة والفنون الذي عقد في دار الأوبرا في القاهرة في اواسط ابريل ١٩٥٩ لمواجهة الخطر الشعوبي الذي استفحل اذ ذاك وأصبح يهدد قريتنا العربية لافي العراق وحده حيث كان قاسم يذبح القوميين ويسجنهم ويعلق جثثهم بالآلاف ،بل في الوطن العربي كله .«الزعيم الأوحد» « المقدمة »

لم تكن مسرحية الزعيم الأوحد ولاماجاء على شاكلتها من مسرح المناسبات تحمل اي قدر سياسي للأحداث المؤسفة التي مرت بالوطن العربي . والأعجب أن باكثير بعد أن اجهد نفسه في تأليف هذا العمل التمثيلي استجابة لدعوة المؤتمر العام للثقافة والفنون لم يلق ادنى تجاوب من المسرح القومي وكان الاهمال نصيب مسرحيته هذه حتى لقيت طريقها الى النشر كنص أدبي للقراءة شأن معظم مسرحياته التاريخية والاجتماعية .

المسرحية التاريخية :

في ظل الواقع العربي الذي كان قائما في اواخر الثلاثينات وفي الاربعينات والخمسينات من هذا القرن كان الأديب العربي يجد في التاريخ وفي الشخوص التاريخية الشهيرة ينابيع خالدة للاستيحاء والتعبير الرمزي ، وقد ألمحنا في فصل سابق الى الاثر الذي تركته صحبة باكثير لعدد من زملاء الدراسة واصدقاء القلم الذين كانوا يعيشون سنوات الانبهار بالقديم وبالحضارة الفرعونية . ربما وقر في انفسهم من رغبة ملحمة في الارتداد اليها استنطاق شخوصها والانجذاب نحو ذلك الماضي البعيد ، وقد بدأ اولى محاولاته المسرحية الجاده والجديدة منطلقا من نفس الموقع واقصد « المسرحية الشعرية » «اخناتون ونفرتيتي » ثم أتبعها بالمسرحية النثرية « الفرعون الموعود » في سلسلة من مسرحياته التاريخية التي حاولت أن تمسح تاريخ الوطن العربي بأكمله ، في محاولة للرد على الدعوات الاقليمية التى نشأت من خلال التميز الجزئي ببعض المراحل التاريخية أن تقيم كيانا قويا معاصرا يشذ عن الكيان العربي الواحد ويفتت وحدة الوطن الكبير .

وسنحاول أن نتعرف على نماذج من مسرح باكثير التاريخي ، وذلك بعد ان نتعرف على رأيه هو في مسرحياته التي اشتقت حوادثها من واقع التاريخ القديم ، يقول تحت عنوان « المسرحية والقومية العربية » وفي فصل من اهم فصول كتابه « فن المسرحية » (ان القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر في اقلام الكتاب العرب وفي قصائد شعرائهم بصورة واضحة الا منذ الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم ، وبخاصة منذ ظهرت في الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية الى الجامعة الطورانية والرامية فيما ترمى اليه الى تتريك العناصر الخاضعة للدولة العثمانية ومنها العنصر العربي .

ومايقتضيه ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وادابهم . فكان ذلك سببا لانحياز العرب « الى معسكر الحلفاء المناهض للمعسكر المنسوبة اليه تركيا بمقتضى وعود قطعتها لهم بريطانيا وحلفاؤ ها ان تظل البلاد العربية على استقلالها وحريتها بعد الحرب .

ولكن الحلفاء أخلوا بمواثيقهم فاقتسموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم وبقيت القومية العربية حلما يتغنى بـه الشعراء وتجري به أقلام الكتاب منذ ذلك الوقت حتى أتاح الله لها من أحال هذا الحلم الى حقيقة واقعة في شخص زعيم النهضة العربية الرئيس جمال عبد الناصر .

وقد تأثرت بهذه الروح فيما تأثرت به من قراءاتي الأولى للشعر العربي المعاصر في مصر والعراق والشام منذ كنت يافعا في حضوموت ، ثم نمت هذه الروح عندي بعد الرحلات التي قمت بها في اطراف اليمن وربوع الحجاز الى أن استقر بي المقام في مصر فكان ذلك يظهر في الشعر الذي كنت أنظمه والذى لاصله له البته بالقومية العربية ولكن الواقع انني اخترته بالذات بدافع من ايماني بها ، ذلك انني حين قدمت الى مصر في غضون سنة ١٩٣٤م كانت لاتزال هناك بقايا من روح الدعوة الاقليمية التي روج لها الاستعمار ليقطع بها اوصال الامة العربية ويفرقها « شيعا » ، وكـان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعوني القديم ، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفي بأمجادها العربية ، لكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم اقتنع بها فيما بيني وبين نفسي ، فمن الشطط إن لم

يكن من المحال ان تحمل مصر على تناسي او تجاهل حضارتها القديمة التي اذهلت العالم ، والتي صارت تراثا انسانيا مشتركا يعنى به العلماء من جميع الشعوب ويدرس في كل جامعات العالم ، فلم يعترف العرب بهـذه الحضارة ، ولم لايعتزون بها وقد نبتت في قديم هذا الشرق العربي فهم اولى بذلك من غيرهم ؟

أليست مصر بلدا عربيا في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها : الحضارة الفرعونية في مصر والحضارة البابلية في العراق والحضارة الفنيقية في الشام ؟

وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارات السبئية او المعينية في اليمن ؟ لعل بعض الكلام قد سقط من هنا اليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأمجاد التاريخية القديمة الى رصيد مجد الأمة العربية ، وارثة هذه الحضارات كلها ووارثه الارض التي نبتت فيها هذه الحضارات . . وبهذا الوعي كتبت مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) وأشرت الى هذا المعنى في مقدمة الكتاب متمثلا ببيت من قصيدة نظمتها على لسان أبي الطيب المتنبي بمناسبة ذكراه الألف يقول فيها مخاطبا المصريين :

أبوكم أبي يوم المفاخر يعرب

وجدكم فرعون أضحى بكم جدى ، وكان في نيتي اذ ذاك ان أتبع هذه المسرحيات بأخرى استوحيها من التاريخ القديم لكل قطر عربي فمسرحية عن حمورابي ومسرحية عن هانيبال ومسرحية عن ملكة تدمر ومسرحية عن اليمن وهكذا حتى اذا قرأها العرب في كتاب او شاهدوها على المسرح ادركوا ان هؤلاء الابطال كانوا اجدادهم ، وان هذه الأمجاد تعتبر امجادهم الى جانب المجد العربي العربي الجامع ، فلا تناقض بين الاعتزاز بهذا والاعتزاز بذلك ، غير انى لم يقدر لي انجاز هذا البرنامج فقد جدت احداث عقب ذلك قللت من أهمية ذلك الغرض الذي اشرت اليه ، وذلك حين ظهرت دلائل انبعاث الوعي القومي العربي من جديد وكان من نتائجه قيام جامعة الدول العربية ولم يعد هناك مايخشى من شيوع الروح الاقليمية البغيضة من الأقطار العربية .

(فمن المسرحية من خلال تجاربي : ص ٣٧) : ومن هذا المنطلق الذي يعتبر كل تواريخ الاقطار العربية تاريخا مشتركا ، ويرى في كل خاص من تاريخ أي قطر عربي تاريخا عاما وشاملا حدد باكثير ووعى علاقته بالتاريخ وكتب وفقا لذلك الوعي مسرحياته التاريخية ، ولم يستغرقه الحدث كما وقع في الماضي بمقدار ما افاد منه نظرة نقدية تأملية للحاضر ويمكننا قراءة ذلك حتى في مسرحه الفرعوني وفي مسرحية « الفرعون » على وجه الخصوص ، فهذا الفرعون الموعود ـ كما سنرى ـ فقد جاء لكي يخلص مصر من فساد فرعونها الظالم العابث . وقد استلهم باكثير احداث مسرحيته هذه من التراث الادبي الفرعوني ، وقد اثبت في مقدمتها النص التاريخي نقلا عن كتاب « من ادب الفراعنة »ويتألف النص التاريخي من اسطورة وجدت مكتوبة بالهيراطيقية على مدرج بردى ، وعنوانه « الشقيقان » ويحكى قصة أخوين من مصر القديمة ، كان الاكبر يعيش في منزله مع زوجته لايمارس العمل سوى في أيام الحرث والحصاد وكان الشقيق الأصغر الذي نشأ في رعاية اخيه وكأنه ابنه يقوم بكل المهام الضرورية وغير الضرورية بما في ذلك اعداد الخبز ، وقد فتنت الزوجة بالاخ الأصغر وحاولت ان تدفع به الى خيانة اخيه معها فرفض ان يقترف الاثم وعندما تيقنت انه لن يرتكب الجريمة التي

تدعو الى ارتكابها شكته الى اخيه الأكبر بأنه راودها عن نفسها ، خاف الفتى من أن يتسرع اخوه في الغضب عليه وهاجر من مصر الى السند الى حين يكتشف الأخ براءته وخيانة الزوجة ، وبعد حوادث أسطورية غريبة تأكدت براءة الشقيق الأصغر وعاد ليكون فرعونا او ملكا على مصر .

تلك هي أحداث الأسطورة التاريخية التي نسج باكثير من أحداثها مسرحية « الفرعون الموعود » الوقائع لم تتغير كثيرا حتى الخوارق الأسطورية ظلت قائمة فى المسرحية مع تعديل طفيف واضافات لاتؤثر في الجوهر ، ولاتفضح الواقع التاريخي المعادل فضحا مباشرا او كاملا ، فقد هدفت المسرحية من خلال وصف الفساد القائم في قصر فرعون مصر القديم ، الى تعرية فساد قصر « فاروق » فرعون مصر الحديث ، وتمكن من أن يدفع القصر وصاحبه بالفسق ومن ان يحلم لمصر بميلاد حاكم صالح يعدل بين الرعايا ويتحول قصره الى مقر سياسة البلاد لا أن يستمر ماخورا لجميع الوصيفات او اغتصاب الجميلات من نساء عاريات ، وكالعادة لم تجد المسرحية طريقها الى خشبة المسرح ، وما كان لأي مسرح أن يقبل بها حتى لايثير عداء الملك وحاشيته بما سوف يكشف التمثيل من اسقاط واضح الدلالة كما في هذه الفقرة من المنظر الأخير :

فرعون : « ينظر اليه مرعوبا » من انت ويلك ؟

باتا : « فى صوت مرعوب » انا الغلام الذي تبحث عنه لتقتله ، انا باتا الذي اغتصبت منه زوجته ، انا قاتلك ولاقاتل لك غيري .

فرعون : « يتقهقر منه »

باتا : ساريح الشعب من ظلمك وفجورك ، وساريحك من نفسك الفاجرة ؟

فرعون : « صائحا » ويلكم اقتلوه ، اطعنوه من خلفه .

عامور : الفرعون الموعود لايقتل !

باتا : يتقدم نحو فرعون شارعا خنجره ويطعنه لن يحميك منى أحد .

فرعون : « يصيح صيحة منكرة ويخر صريعا » ويلكم اقتلوه !

« يتقدم رجال فرعون ليقتلوا باتا بينما ينسل الكاهن سيد وتيب خارج الشرفة »

عامور : « صائحا » الفرعون الموعود لايقتل ، حذار أن تمتد اليه يد بسوء .

« ينزع التاج من رأس فرعون ويضعه على رأس باتا » البس تاج النيل ياباتا ، وكن فرعونا صالحا ، وليبارك الرب عليك « يركع له » يعيش ملك مصر :

الجميع : يقفون ذاهلين ومايلبثون ان يركعوا له « يعيش ملك مصر ارفعوا رؤوسكم ، بارك الرب عليكم .

« يرفع الجميع رؤوسهم وينهضون »

باتا « لعامور » قد وليتك ياعامور رئاسة الكهنة وجعلتك وزيري وطبيبي الخاص .
عامور : شكرا يامولاي ، ولك علي أن أمحضك النصح ، وأخلص في خدمتك وفي خدمة شعبك .
باتا : ان لي عليكم الطاعة والاخلاص ، ولكن على الا ادع ظالما الا عاقبته ، ولامظلوما الا أنصفته ، ولاحقا مغصوبا الا رددته الى صاحبه ، « ويتنهد » ولاخائنة زوجها الا نكلت بها تنكيلا . . . »

الفرعون الموعود ص ٩٧

ومن المعروف ان المهم في الأحداث التاريخية المستقاه ، أو المستلهمة في الأعمال المسرحية ليس الأحداث ذاتها بل ماتوحى به وماتخلقه في الأذهان من رؤية جديدة لأحداث مماثلة في الواقع .

والكاتب المسرحي لا يقدم هذه الأحداث بالطبع ، ولا يعرضها كما يفعل المؤرخ أولا يقصد إلى دراستها أو تحليلها وإنما إلى استرجاع مناخها الحضاري والفكري والخروج بمنظور يساعد على تفجير التناقض في ذهن المشاهد ومحاولة فتح آفاق جديدة في حياته وإلى اتخاذ موقف مغاير من أحداث اليوم والأمس .

ومسرح باكثير التاريخي لا يخلو من هذا المعنى ومن لا مزج في الرؤية المعنوية بين الحاضر والماضي وربما كانت مسرحية « أبو دلامة » وهي اقل المسرحيات التاريخية قدرة على تجاوز الماضى الى الحاضر مع ذلك المهرج المضحك والمعروف للعامة قبل الخاصة بما روى عنه من أحاديث وما روى عنه من نوادر ، جعله في مواقف بعينها من المسرحية يقوم بدور المعارض للخليفة المهدي ، واذا كانت المعارضة قد اتسمت في بعض المواقف بقدر من الدعابة والمرح إلا أنها في بعض المواقف قد اتخذت الطابع الجاد والتحريض كما هو الأمر في موضوع الخوارج . فقد استطاع « أبو دلامة » ان يشكك الجنود في حرب الخوارج ، وأن يضع الخليفة في حرب باظهاره مشغولا وشاغلا بحرب فئة المسلمين لا ذنب لهم الا معارضة الخليفة .

تقول بعض الفقرات :

ابو دلامة : ما ادري والله لماذا يريد ان يحاربهم وهم مسلمون مثلنا يشهدون ان لا اله الا الله وان محمدا رسول الله ، افلا يتركهم لشأنهم ؟

الجنيد : « بصوت منخفض » صه ! لو سمعك أحد من رجاله تقول هذا ما سلمت من العقوبة .
ابو عطاء : نعم . . . يا ابا دلامة !

ابو دلامة : والله لأقولن هذا لرجاله في القصر ولجنوده أيضا فما أرى جلهم إلا راغبين عن الخروج لقتال هؤلاء المسلمين !

ابو عطاء : ويلك ياشيخ اياك ان تفعل فوالله ليكونن وبالا عليك .
ابو دلامة : وانا والله لا ابالي
(ابو دلامة : ص ٩٧)
المهدي : ويلك او قد قلت ذلك يالكع .

ابو دلامة : نعم يا امير المؤمنين لقد بلغني ان هؤلاء الخوارج يشهدون مثلنا ان لا اله الا الله وان محمدا رسول الله فان كنا مسلمين فهم مسلمون !

المهدي : (غاضبا) ولكنهم خارجون على طاعتنا ويلك

أبو دلامة : اجل يا امير المؤمنين ، فاني والله ما قلت انهم ليسوا كذلك . او لم تقل ان الخوارج ليسوا أعداء الله ؟

ابو دلامة : بلى قد قلت ذلك .

المهدي ويلك يا عبد السوء الآن استحققت القتل ! خذوه !

ابو دلامة : (صائحا) مهلا يا امير المؤمنين ! الا تسمع حجتي فان كنت ضالا هديتني ؟ لقد رأيتك تسمع حجج الزنادقة افلا تسمع حجة عبدك ابي دلامة ؟

المهدي : حجتك يا زنديق او رقبتك !

ابو دلامة : هلمي يا حجتي انقذي رقبتي من سيدي امير المؤمنين قبل ان ينقذها عفوه الواسع !

المهدي : حجتك أو رقبتك !

ابو دلامة : يا امير المؤمنين لقد ظننت ان الله عز وجل هو الذي خلق هؤلاء الخوارج كما خلقني وخلق امير المؤمنين . .

المهدي : ويلك افي ذلك شك يا فاسق ؟

ابو دلامة : فقد بدا لي ان لو علم الله انهم سيكونون اعداء له ما خلقهم)

(ابو دلامة : ص ١١٠)

ان العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من اقدم العلاقات ، وربما بدأ المسرح تاريخيا وانه قد خرج من كتاب التاريخ ، ومنذ اقدم كاتب مسرحي والتاريخ هو مادته الخام ، وعندما نقرأ مصادر شكسبير مثلا نرى اهم مسرحياته قد اعتمدت على وقائع تاريخية معروفة وبعض هذه المسرحيات مستمدة من كتاب « بلوتارخ » عن ابرز رجال التاريخ الروماني وأحداثه وليس له في هذه المسرحيات سوى الصياغة الفنية وبعض التعديلات والتغييرات التي يقضيها من المسرحية .

وقد اتخذ مسرح شكسبير شكله الرائد عند كتاب المسرح العربي عموما ، وعند باكثير على وجه الخصوص .

ويمكن لنا ان نعود الى هذا الموضوع في فصل خاص عن « الملحمة الاسلامية الكبرى التى تتألف من تسعة عشر كتابا تناولت اهم الفتوحات الاسلامية من خلال رؤية تجمع ما بين ما يسمى بالعالم الدرامي والزمن التاريخي .

قد اتاحت لي الظروف مشاهدة مسرحية « جلفدان هانم » في اوائل عام ١٩٦٣ عندما كانت تعرض لأول مرة على مسرح « الهوسابير » او مسرح « التليفزيون» لا اتذكر تماما .

وقد شاهدت اقبال الجمهور وتأكد لي من خلال تلك التجربة الوحيدة ـ ولعلها التجربة الوحيدة بالنسبة لباكثير ـ قدرته « على خلق النص المسرحي الذي يؤثر في مشاهديه وينتزع اعجابهم ومما ضاعف من عملية التأثير ان موضوع المسرحية بالرغم من الاطار الضاحك او بالأصح الاطار الساخر ينعكس شذوذ الواقع الأدبي الذي كان ينخر سرا في الحياة الادبية في مصر ، ويتمثل في ظاهرة الادباء الفقراء الذين لا يملكون غير الأدب ، وفي ظاهرة هواة الأدب من

الأغنياء الذين يملكون كل شيء إلا الأدب ، وقد تخرجت دراسة أدبية اكاديمية لهذه الظاهرة لم يكن لها الحظ أن ترى النور أو انها قد رأت النور ثم اختفت في الظلام وقد اعدها المرحوم الدكتور عبد الحي دياب ، وفضح من خلالها عددا من الشعراء والكتاب الذين قامت شهرتهم الادبية على الانتاج المشترى ، وقد اورد عددا من الشواهد الواقعية مما يبعث على الالم ويثير الشكوك في العبقريات المفاجئة لكثير من ذوي النفوذ والمال في بلد كبير كمصر يضم العشرات بل المئات من المبدعين المعدمين .

وربما كانت مسرحية « جلفدان هانم » تعبيرا عن تجربة عاشها باكثير نفسه فقد تعرض كغيره من الأدباء للابتزاز وكتب عددا من القصائد وربما عددا من المسرحيات بطلب من بعض ذوي النفوذ الأدبي والمالي ليشتري بها رضاءهم تارة وعطفهم المالي تارة اخرى ، ويمكن القول ان حياة باكثير في مصر كانت صراعا دائما من الفقر ، وقد عانى ، عذابا أليما لكي يحافظ على كرامته الأدبية في مواجهة الطبيعة المتوحشة للانسان اسير الحاجة الذي يشعر انه يكاد يختنق في مدينة تضم عشرات الآلاف من اصحاب المواهب الكبيرة الضائعة .

وقد ترك نجاح المسرحية في نفس باكثير الما عميقا وحسرة دفينة ، فقد اثبت ان في امكانه ان يغدو محور الاهتمام في مجال المسرح لو هبط به عن مستواه الرفيع كما كاد ذلك النجاح يجعله يتراجع عما وقر في نفسه من مفهوم خاص بالمسرح ولغته سواء من ناحية الحوار او مع اساليب التعبير بعامة . ومن يشاهد مسرحية « جلفدان هانم » على المسرح او يقرؤها مع قرينتها في مستوى الفني (حبل الغسيل) لابد أن يشارك المؤلف حسرته على اضطراره او اضطرار أي كاتب أن يحتال لكي يصل إلى الجهود وتتمكن نصوصة المسرحية عن الوصول إلى خشبة المسرح ولا بد أن باكثير لكي يصل بمسرحية « جلفدان هانم » الى المسرح وقد تنكر لمعنى من المعاني التي نادى بها وجادل عنها في كتابة « فن المسرحية » وفي مقدمتها تلك المعاني المرتبطة بلغة المسرح وبواقعية العمل الفني عموما وواقعية المسرحية على وجه الخصوص . وهذا الجانب من ذلك الجدل العنيف الذي جعل من باكثير ومن مسرحه التاريخي والاجتماعي علامة متميزة وسط المسرح المصرى الفارق بين الذهنية والسطحية ، وبين سيطرة الجانب الادبي وسيطرة جانب التسلية ومؤثرات التبسيط .

وهذه المعاني والافكار التي آمن بها باكثير والتزم بها طوال الفترة غير المجددة التي كتب : **هموم العصر في مسرح باكثير .**

هل كان المسرح التاريخي واهتمام باكثير بالتاريخ واعتباره منهلا خصبا اسوة باعلام المسرح العظام ابتداء من سوفوكليس ومرورا بشكسبير ووقوفا عند الحكيم او أي كاتب مسرحي معاصر ؟ هل كان ذلك سببا في ابتعاد مسرحه المتنوع والمتعدد المناحى عن خشبة المسرح ؟ وهل كان مسرح باكثير التاريخي يخضع الجمهور لنوع من التغريب من الواقع ويحول دون استمتاع ذلك الجمهور بمشاهدة الموضوعات الخفيفة المباشرة ؟ وربما نكون قد اقتربنا من الاجابة على هذه الأسئلة في الفصل السابق والخاص بتناول المسرح التاريخي وأثبتنا أنه لم يكن مجافيا للبيئة المعاصرة ولا بعيدا عن الواقع من خلال نجاحه في استخدام الرمز التاريخي ولغة الاسقاط . وما يثيره من تغيير عميق وإن ما حدث من إهمال وإغفال لذلك المسرح لا يعود إلى موضوعاته التاريخية ولا الى نقص في ديناميكية يجعله غير قادر على التفاعل مع جمهور المسرح وإنما يرجع إلى العلاقات غير الانسانية التي قامت بين باكثير وبين القائمين بأمور المسرح ، وهو ماظل باكثير

يشكو منه ويعاني من آثاره الأليمة إلى الدقائق الأخيرة من حياته التي لم تكن سوى مسرحية تراجيدية تعكس الاضطراب والقلق ، وتكشف عن الظروف البالغة التعقيد في حياة تكتنفها تناقضات رهيبة تؤدي الى الدمار لا إلى الابداع .

ويمكن التدليل على ما ذهبنا إليه من خلال حديثنا عن المسرح الاجتماعي والسياسي لباكثير الذي لم يحتفل به سوى القاريء أو سوى بعض الاذاعات التي حاولت ان تقدم لجماهيرها لمسات من مسرحه الحي الذي امتد ـ كما سنرى ـ إلى تناول عشرات القضايا والأفكار مما يمكن ان تفيد منه أجيال تعاني وتبحث عن وسيلة تساعدها على الفهم من اجل اعادة صياغة الحياة ويبدو ان باكثير اكتشف في فترة متأخرة لاجناية المسرح التاريخي فحسب وإنما جناية المسرح الجاد على فنه المسرحي الرفيع فقرر أن يقترب من مسرح التسلية وان يكتب بالعامية مخالفا بذلك الشرط الذي قطعه على نفسه بالمحافظة على اللغة الفصحى وعدم الاستجابة لاغراء اللهجة الدارجة تحت مزاعم كثيرة منها واقعية العمل المسرحي وكأن المسرح ليس عملا فنيا واختيارا مسبقا يتطابق مع الواقع ولا ينقله نقلا فوتوغرافيا حتى تلك المسرحيات التي استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة لا تجافي الواقع ـ كما سبقت الاشارة ـ وهي تعمد إلى اسقاط المشكلات القائمة في الواقع المعاصر من خلال أحداث التاريخ العربي القديم .

وقد دافع باكثير عن الواقعية الخاصة للعمل وعن لغته وقد زاد من حرارة ذلك الدفاع حرص المؤلف او الكاتب على ان تكون اللغة العربية الفصحى هي لغة الحوار في المسرح أن معظم تجاربه المسرحية ان لم تكن كلها قد ظلت بعيدة عن خشبة المسرح لعلها وظروف التمثيل وقد بقيت مجرد نصوص ادبية مكتوبة بلغة واضحة متينة ، ولعل محاولتيه اللتين استخدم فيهما اللغة الدارجة والقريبة وهما « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » لم تشجعاه على تقديم مسرحياته من نفس المستوى ، وبالرغم من أن احداهما وهي « جلفدان هانم » قد لقيت على خشبة المسرح استقبالا عظيما ، وهي مسرحية هزلية ضاحكة لكنها لا تخلو من معنى عميق وجاد ، وتدور حول قصة مؤلف بائس يضطر تحت وطاة الاهمال واختفاء الامكانات ان يبيع مؤلفاته ومنها رواية « الجنة البائسة » الى العاطلين بالوراثة ، وما يكاد يرى خلالها اهم اعماله المسرحية تعبر عن اهتمام عميق بالمسرح وعن وعي اعمق بوظيفته التي لم تكن مجرد وسيلة فقط او غاية فقط وانما هي الاثنان معا ، الوسيلة والغاية ومن هذا الموقف انبثقت اهمية لغة المسرح فهي ليست اداة ثانوية في افكاره ، وانما هي الجزء الاساسي من شرطه وغايته وباللغة وحدها تتجسد واقعية العمل الفني القائم بعد تشكيله فنيا « يقول باكثير : (من الصعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي انه مطالب بان يكتب بلغة ادبية مصقولة وفي الوقت نفسه واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته .

فما هو المقصود بالواقعية هنا : الواقعية الزمنية ام الواقعية الفنية ؟ أنلتزم اللغة التي يتكلم بها اولئك الشخوص في حياتهم اليومية فنستعمل العامية المصرية مثلا في حوار المسرحية المصرية العصرية ، والعامية العراقية في حوار المسرحية العراقية العصرية ، ام نكتب بلغة فصيحة تصور الخصائص النفسية لكل شخصية وتفصح عن سلوكها ومنطقها ونظرتها الى الحياة كما هي في الحياة دون تقيد بنفس اللغة ونفس الكلمات التي يتحاور بها في حياتها اليومية ؟ . .

وبالرأي الاول يقول دعاة الكتابة بالعامية في المسرحيات العصرية وحجتهم في ذلك ان الواقعية لا تتحقق في زعمهم إلا إذا انطقنا الشخوص بنفس الكلام الذي يتحاورون به في الحياة فلا يجوز أن ننطق الفلاح مثلا بغير اللغة التي

يتفاهم بها مع بني جنسه في الريف . وهذا مع الأسف هو الرأي الشائع عندنا اليوم والمعمول به في أوساطنا المسرحية . وأقول مع الأسف لأن فهم الواقعية على هذه الصورة فهم سطحي ساذج فمن المعلوم المتفق عليه ان الفن في صميمه ليس تسجيلا فوتوغرافيا للحياة ، وانما هو تصوير لها وتعبير عنها وان شئت فقل انه نقد لها . والمسرح لا يخرج عن كونه لونا من الوانه . لم يقل قط ان الزمن الذي يستغرقه عرض مسرحية عطيل مثلا على خشبة المسرح لا يمكن ان يتسع لحوادثها كما هي في الواقع ولم يقل احد أن عطيلا هذا وسائر الشخوص الذين في المسرحية كانوا من اهل البندقية وهي مدينة ايطالية فكيف انطقهم شكسبير باللغة العربية الفصحى ؟ اننا لا ننكر ان المسرحية العصرية اذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذي تلقاه لو كانت بالعامية ولن تنجح نجاحها .

ولكن مرجع ذلك الى العادة التي اتبعتها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل فطبعت عليها الذوق العام لجمهور المتفرجين . ولو جرت العادة بغير ذلك لما احس جمهورنا اليوم بأي تعجب او غرابة في مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة العربية الفصيحة واذن لتكون عندنا رصيد يعتز به من تراث الأدب المسرحي لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب ، قد يقول قائل إنه ما دامت المادة قد جرت باستعمال اللغة العامية في المسرحيات العصرية كما نقول فليس لنا إلا ان نجرى عليها . . والرد على هذا أننا اليوم في مطلع نهضة قومية عربية لم يسبق لها مثيل من قرون مضت ، وقد اقتضت منا هذه النهضة أن نعيد النظر في كل وجه من وجوه حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية لنصلح ما فيهامن أخطاء ونسد ما فيهامن نقص ونقوم ما فيها من اعوجاج حتى نبنيها على اسس سليمة تهيء لنا المستقبل العظيم الذي ننشده .

فمن الواجب علينا أن نسعى في تغيير هذه العادة الفنية التي جرينا عليها في عهود مضت إلا ان مسرحياته بلغته هو بغض النظر عن قربها او بعدها عن لغة رواد المسرح من معاصريه . ولو ان باكثير قد اكتفى بحجة الوحدة القومية وما تتطلبه من ضرورة وحدة اللغة والتناقص في التعبير لكانت الحجة اقوى وأظهر .

وما يهمنا بعد هذا ان صيحة باكثير الى كتابة المسرح باللغة الفصحى قد ذهبت ادراج الرياح وقد وجد نفسه تحت ضغط الواقع يقترب من العامية ويكتب بها او بما يوازيها وسواء أن يكون قد اقتنع بدعوى من يرى ان العامية اقدر على معالجة الموضوعات المعاصرة من الحياة لأنها تلائم طبيعة الشخصيات وتعكس واقع الحياة ولا تخلق مفارقة بين الشخصية المعاصرة واللغة التي تحدث بها على المسرح ، او لم يكن قد اقتنع وكان قد بقى على ولاء فكري مع موقفه الذي اضطر إلى نقضه عمليا .

ومعذرة للقارىء عن هذا الاستطراد وعن استطرادات أخرى قد أكون وقعت فيها او قد أقع فيها فيما تبقى من فصول هذا البحث الذي يحاول ان يهيء الظروف المواتية لبحث اعمق وأشمل عن أحد أعلام المسرح ورواده الكبار ، وربما يكون هذا الاستطراد « حول لغة المسرح وهل تكون الفصحى او العامية » قد شغل حيزا من الفصل كان ينبغى ان يكون خاصا بتتبع مسرح باكثير المعاصر ومحاولة التعريف به ، وهو لا يقف عند المسرحيتين الكوميديتين « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » المشار إليهما فيما سبق . فقد كتب عددا غير قليل من المسرحيات السياسية والاجتماعية التي تتناول شتى أبعاد الحياة المعاصرة ، وفيها يعبر باكثير عن رؤيته لكثير من أهم قضايا عصره في حدود الزمان العربي

والمكان العربي . وهي مسرحيات جنى عليها جمال الأسلوب ورقة البيان وسلامة الأداء والتركيب اللغوي الذي يصل أحيانا إلى درجة رفيعة من الشاعرية وتتجلى الجناية في طبيعة المسرح كما يفهمها المخرجون والمشرفون على المسارح العربية . هذا ومن بين اهم مسرحياته المعاصرة مسرحية « شيلوك الجديدة » وهي عن القضية الفلسطينية وقد كتبها قبل ثلاثة اعوام من النكبة ، ثم شعب الله المختار و « اله اسرائيل » وكلتاهما عن القضية ذاتها مع اختلاف في مصادر الاستلهام ثم مسرحية « مسمار جحا » وهي تدور حول وجود الاحتلال البريطاني في قناة السويس بعد الاستقلال الصوري الذي حققته مصر ، وهناك عدد اخر من المسرحيات المعاصرة منها « الدكتور حازم » وامبراطورية في المزاد « والدنيا فوضى » و « قطط وفيران » .

وهكذا يتضح لنا ان باكثير قد اهتم بعصره كثيرا كما اهتم بالتاريخ اكثر وكان ذلك الاهتمام ينطلق من اهتمامه بمعاصريه فالانسان لا يخرج من فراغ الكون ولا يأتي إلى الحياة المعاصرة منقطع الجذور منبت الاصول . وقد حاول بعض النقاد ـ لأسباب غير ادبية وغير فنية ـ ان يستدلوا على رفض باكثير للعصر من خلال هذا الاهتمام والانجذاب نحو التاريخ واعتذر نقاد آخرون عن الاشارة اليه والاهتمام بكتاباته بحجة انه قد هرب من حقائق عصره إلى مناطق عصره الى الماضي .

وهي مواقف وحجج ان اقنعت احدا بالأمس فهي لا تقنع اليوم احدا .

وننتقل الان الى منطقة مهمة تتعلق بموضوعات مسرحه المعاصر وكيف اهتدى الى افكارها الرئيسة . فإذا كان واضحا بالنسبة لأفكار مسرحه التاريخي أنه قد استوحاها واستلهمها من وقائع التاريخ وأحداثه فلابد أن تتبين لنا المصادر الحديثة التى استوحى منها أفكار مسرحياته المعاصرة وهل تعود هذه الأفكار إلى قراءاته وما تتركه تلك القراءات في نفسه من تجارب وأفكار . . ولا شك أن العدد القليل من هذه المسرحيات هو الذي استمد فكرته الأساسية من الحياة اليومية ومن العلاقات الاجتماعية كمسرحيتي « جلفدان هانم » و « حبل الغسيل » أما بقية هذه المسرحيات فقد استوحى أفكارها الرئيسة من قراءاته المرتبطة بمعاناته الفكرية والنفسية .

وهو نفسه يحدثنا عن تجربة مع لحظات الالهام للكتابة المسرحية ، وعن تجربته في كتابة مسرحية « شيلوك الجديد » يقول : (كان ذلك في غضون سنة ١٩٤٤ قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة اعوام كانت القضية تشغلني وكنت اتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحف او ما يوضع عنها من الكتب . وذات يوم قرأت فيها قرأت إن الزعيم الصهيوني « جالوتنسكي » خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول « اعطونا رطل اللحم » لن ننزل ابدا عن رطل اللحم مشيرا بذلك الى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور ، فقلت في نفسي : قد وجدت الضالة التي كنت انشدها . هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها وسأتخذها الفكرة الاساسية لمسرحيتي واستحضرت في ذهني رواية تاجر البندقية لشكسبير ثم اعدت قراءتها فلمحت الخطوط الاولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبث ان وضعت تصميم المسرحية ثم إخذت في كتابتها بسهولة فائقة حتى اتسمتها .

وكانت الفكرة هي ان فلسطين لا يمكن ان تقتطع منها وطن قومي لليهود ـ بل دولة ـ دون ان يسيل الدم من الشرق العربي كله . ومثل ذلك رطل اللحم الذي اشترطه شيلوك اليهودي في رواية تاجر البندقية على التاجر البندقي انطونيو ، لا يمكن ان يقطعه شيلوك من جسم انطونيو دون ان يسيل الدم منه فيموت . فكما استحال تنفيذ هذا الشرط

المخالف للقوانين الانسانية مع ان انطونيو نفسه قد رضي به ووقع على صك العقد الذي بينه وبين شيلوك ، ويستحيل بالاولى تنفيذ وعد بلفور لا لمخالفته للقوانين الانسانية فقط فيما يترتب عليه من حكم على شعب بأكمله هو الشعب العربي بدلا من شخص واحد هو إنطونيو بل لان الذي اعطى هذا الوعد لا يملك اعطاءه وهو بلفور بخلاف انطونيو الذي كان يملك ان يكتب الصك على نفسه . اما الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التي كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين في الصورة الاجمالية وفي كثير من التفصيلات حتى تنتهي ببطلان دعوى الصهيونين كما بطلت دعوى ذلك اليهودي الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك .

وقد تنبأت في هذه المسرحية التي سميتها « شيلوك الجديد » بنكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية فيها وخروج اهلها العرب منها كما تنبأت بان الحل الوحيد امام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الدخيلة وحتى تختنق وتموت وقد قررت لذلك سبع سنوات من تاريخ قيامها . واذا لم يتحقق حتى الان هذا الجزء من النبوءة فلان الحصار الذي فرضه العرب لم يكن محكما كما ينبغي اذ توجد به فجوات من حدود بعض الدول العربية التي يأتمر رؤساؤها وحكامها باوامر الاستعمار والصهيونية) .

ولم تكن مسرحية « شيلوك الجديدة » هي المسرحية الوحيدة التي تحدث باكثير عن فكرتها الأساسية أو عن الباعث على تأليفها فقد أشار كذلك إلى مصادر عديدة من مسرحياته التاريخية والمعاصرة ومنها المصدر الذى لعله : أوحى اليه بكتابة مسرحية « مسمار جحا » التي أضاءت في فكره فجأة بعد أن ظل زمنا يتهيأ لوضع مسرحية عن القضية المصرية (والقضية المصرية في صميمها قضية احتلال الانجليز لقناة السويس) وقد تمثلت الاضاءة في إحدى نوادر جحا ، وهي نادرة ساخرة تحكى عن تحايل جحا الذي باع بيته باستثناء مسمار في جدار أحد الأماكن ، وكان بقاء ذلك المسمار خارج نطاق البيع حجة يتذرع بها لايذاء ملاك البيت وازعاجهم ، كما فعلت بريطانيا التي ابرمت اتفاقية الجلاء عن مصر باستثناء قناة السويس فادركت مصر انها ما تزال موثوقة باغلال الاحتلال ولم تحقق من الاستقلال سوى النزر اليسير .

وقد وجد باكثير في حكاية مسمار جحا مدخلا الى القضية ، مدخلا يجمع بين النكتة المثيرة والسخرية اللاذعة فكانت مسرحيته التي أدان بها الاحتلال البريطاني وأشار فيها من قريب أو من بعيد إلى الاستقلال السوري الذي كانت الشعوب وما تزال تقع ضحية له وإلى تلك الشعوب التي تخرج الاستعمار من ابوابها ثم يعود اليها من النوافذ ليمارس أقسى أنواع التحكيم وليستنزف أهم الطاقات النفسية والاجتماعية والاقتصادية في تلك الشعوب .

* * *

المسرح العربي ومشكلة التبعية

مفيد الحوامدة
جامعة اليرموك

انفردت ظاهرة المسرح في الثقافة العربية بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة . ويكمن سر هذه الخصوصية المميزة في أن هذه الظاهرة منذ البداية ولدت غريبة عن المركز الذاتي الجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الاقليمية القديمة التي تتشكل منها في الوقت الحاضر . أي أنها ولدت خارج مركز الثقافة العربية الذي يعطي لتلك الثقافة تميزها واستقلالها وأصالتها على المستوى المحلي ويمكنها من التواصل المتكافيء مع الثقافات الأخرى على المستوى الانساني . . ولعل أهم أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم عن الوجدان العربي هو لا شرعية ولادتها في الثقافة العربية ، وأردد هنا مع الكثيرين بأن سبب هذه اللاشرعية هو عدم تطورها الطبيعي في الثقافة العربية ، بل استقدامها من الغرب بشكل مكتمل [١] . كما أردد مع الآخرين القول بأن استيرادها من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية أدى إلى إجهاض الجنين الشرعي الذي كان يتطور بشكل أصيل في الثقافة العربية ، أو بشكل أدق إجهاض جنين شرعي كان ينبغي أن يكون قد ولد فيها بعد أن حانت الظروف واكتملت لولادته [٢] .

لقد كان استزراع هذه الظاهرة بشكلها الأوروبي في الثقافة العربية عام ١٨٤٧ نتيجة التفاعل والانفتاح على الثقافة الغربية الذي شهده الشرق العربي ، ذات التفاعل الذي ميز تاريخ منطقتنا في القرنين الماضي والحاضر . ومن نتائج هذا الانفتاح على العرب كان غزو الثقافة الغربية للشرق يتضافر ويدعم ويعزز الغزو السياسي والعسكري لمنطقتنا . وبذا فقد تأثرت وبشكل

(١) نظر الدكتور علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠) ، ص ٥٧٩ ـ ٥٨٨ ، يوسف ادريس ، نحو مسرح عربي (لا مكان للنشر ، ١٩٧٤) ، ص ٤٧٣ ـ ٤٧٤ .

(٢) للمزيد عن هذا الرأي انظر يوسف ادريس ، ص ٤٧٣ ، وعن أراء المستشرقين الغربيين وغيرهم انظر العرض الذي قدمته تمارا بوتيتسيفا في كتابها الف عام وعام على المسرح العربي ، ت . توفيق المؤذن (بيروت : دار الفارابي ١٩٨١) ، ص ٥ ـ ٢٥ .

سريع جوانب متعددة من الثقافة العربية ودخلت في إطار التبعية للثقافة الغربية . وأخذت الثقافة الغربية ضمن هذا الاطار دور المهيمن والمركز والسلطة والملقن وصارت هي المثال للثقافة العربية التي أخذت دور التابع والمقلد والمتلقن (٣) .

وليس أصدق في التعبير عن حال الثقافة العربية إبان فترة المد الغربي الأوروبي إلى الشرق وما نتج عن ذلك من مخلفات حضارية وخلخلة للمركز الجوهري للثقافة العربية من قول ابن خلدون في مقدمته الشهيرة :

إن المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده (٤) .

في مثل هذه الظروف الحضارية ظهر المسرح الرسمي على الساحة العربية على شكل « ذهب افرنجي مسبوكا عربيا » (٥) والذي سأدعوه هنا المسرح الأوروعربي بهذا الشكل والتركيب الاشتقاقي للمحافظة على ابراز التفاعل بين أوروبا والعرب وإبراز اتجاه مسار هذا التفاعل (أوروبا العرب) . هذا المسرح كائن دخيل روّج له جيل الرواد إثر انبهارهم الشديد بالثقافة الأوروبية (المهيمنة) . لكنني أود التأكيد هنا بأنهم قدموا تلك الظاهرة ـ المسرح ـ بدافع حسن النية والتوجه الجاد الصادق لتحسين حال الثقافة العربية المتردية آنذاك .

ومع أن جهود المسرح العربي بشكل عام لم تخرج حتى اليوم من دائرة التبعية للمسرح الغربي فإن المسرحيين العرب لم يألوا جهدا طوال فترة معايشتهم لهذه الظاهرة في محاولة التململ توقا للخروج من دائرة الهيمنة (المسرح الغربي) .

وقد تمثلت أهم هذه المحاولات على الرغم من التفاوت في مدى جديتها ومسافة تحررها عن المسرح الغربي (المثال) في البحث عن مضامين عربية وإسلامية تراثية أو تاريخية أو ثقافية ، لكنها لم تخرج عن معطيات وأطر الشكل المسرحي في الغرب سواء أكان أرسطيا أم ملحميا . لكن أكثر المحاولات بلاغة في التعبير عن رفض تبعية المسرح العربي للمسرح الأوروبي هي تلك الدعوات التي نادت بتأصيل المسرح العربي من حيث الشكل . غير أن الدعوات تباينت من حيث حدة مطالبتها بالاستقلال ومدى جديتها في الخروج من دائرة التبعية . ومن بين أهم هذه الدعوات دعوة يوسف إدريس للعودة إلى مسرح السامر في بداية الستينات ، ودعوة الحكيم لشكل يقوم على الاستفادة من فن الحكواتي القديم الذي يعود إلى ما قبل السامر ، ودعوة جماعة السرادق التي تنادى بالمسرح الأنثروبولوجي المصرى . على أن أهم وأقوى الدعوات للاستقلال فعليا عن المركز المهيمن هي دعوة الاحتفاليين في المغرب لمسرح عربي يقوم على الافادة من الاحتفال الشعبي في الحياة العربية . هذه التصورات المتباينة للخروج بشكل عربي أصيل هي التي ستكون مدار هذا البحث .

---

(٣) للتوسع في هذا الموضوع ارجع الى الدكتور ادوارد سعيد ، الاستشراق ، ت . الدكتور كمال ابو ديب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨١) ، وكتاب **Arnold Toynbee, Civilization on Trial and The World and the West (New York: The World publishing Company, 1958), pp. 164-98, 246-56.**

وللمزيد عن الاستشراق واثره في الأدب المعاصر انظر الدكتور احمد سمايلوفتش فلسفة الاستشراق (القاهرة : مطابع دار المعارف ، ١٩٨٠) .

(٤) مقدمة ابن خلدون (بيروت : دار الكتاب العربي) ، ص ١٤٧ .

(٥) من كلمات مارون النقاش في خطبته التي قدم بها مسرحيته (البخيل) وظهر قسم منها في كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٠) ، ص ٣٣ . هذا وسيكون هذا الكتاب هو المصدر الذي اقتطف منه مقطوعات من هذه الخطبة وسأشير الى رقم الصفحة بين قوسين ( ) بعد كل اقتطاف منها مباشرة .

على أنني لست معنيا هنا بوصف وتقييم هذه التصورات بذاتها ، إذ كتب عنها الكثير وجاء قسم منها على شكل بيانات يمكن لمن يرغب الرجوع إليها ، لكنني سأهتم بدراسة الدوافع المحركة لها والنوازع الكامنة في ثناياها ضمن إطار العلاقة الثنائية التفاعلية الأورو-عربية . ومن أجل إبراز المسافة التي قطعها المسرح (العربي) في السعي نحو الاستقلال ، فإنني أرى من الضروري التعرض ولو بشكل سريع إلى نظرة الرواد للمسرح ضمن إطار هذه العلاقة . ولذا فسأشير إلى خطبة مارون النقاش التي قدم بها مسرحيته الأولى (البخيل) وإلى آراء يعقوب صنوع في ولادة مسرحه .

إن استعراضا سريعا لهذه الشرائح - التمثيلية العامة - من منظور الحوار الحضاري بين الشرق والغرب - بعد عزل ظاهرة المسرح كشريحة ثقافية تأثرت بقوة بفعل هذا الحوار - يبين أن حركة المسرح الشاملة في الوطن العربي مرّت بثلاث مراحل تهيكلت بفعل ثلاثة إيقاعات رئيسة هي على التوالي :

(أ) الولادة والتنشئة في دائرة التبعية .
(ب) تحسس الذات القومية والقلق إزاء تولد القوة الحيوية لثقافة التبعية .
(جـ) مجابهة التبعية والسعي نحو التحرر والانفلات من أطرها .

امتدت المرحلة الأولى التي تميزت بالتبعية ما يزيد على قرن كامل ابتداء من عام ١٨٤٧ م ومع أن بلاد الشام (لبنان وسوريا) هي التي شهدت أول عمليات التفريخ لهذه الظاهرة الثقافية الافرنجية فإنها سرعان ما انتقلت إلى مصر التي مهدت لها بيئة أكثر ملاءمة للنمو والتغلغل [٦] . فلم تلق جهود النقاش الترحيب الكافي في لبنان وتعثرت جهود القباني في سوريا . لكن فرقة سليم النقاش وجوقة القباني لقيتا ترحيبا كبيرا في مصر التي كانت قد قطعت شوطا في التحديث والانفتاح على الغرب منذ الحملة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر مرورا بمحمد علي الكبير وأحفاده [٧] . هذا وقد افتتحت المسارح الكبرى وقدمت عليها الفرق المسرحية الغربية عروضها قبل عام كامل من تقديم يعقوب صنوع رائد المسرح في مصر لموسمه المسرحي الأول [٨] . ولذا فإنه من الطبيعي أن ينشأ المسرح التبعي ويترعرع في مصر رغم ولادته الأولى في بلاد الشام .

أما المرحلة الثانية والتي تميزت بتحسس الذات القومية فقد بدأت في الستينات من هذا القرن وتمثل إيقاعها بدعوة يوسف إدريس والحكيم لايجاد شكل مسرحي عربي مستقل عن الشكل الغربي . وعلى الرغم من عدم قدرة هذين التصورين على منافسة الشكل الغربي والنجاح على المستوى التطبيقي ، لكنهما ينمان عن مؤشرات ونوازع عربية قومية وحضارية مهمة . لقد جاءت الدعوتان إثر تحقيق الاستقلال الاقليمي لمعظم الأقطار العربية ، وبالذات عقب ثورة عام ١٩٥٢ ذات الطابع العربي القومي . فالظروف الموضوعية لطبيعة الحوار الأوروبي/ العربي يوم تدشين قناة السويس (١٨٦٩) غير الظروف الموضوعية لطبيعة ذاك الحوار بعد تأميمها (١٩٥٦) . ومسافة الاختلاف بين الموقفين مساوية

---

(٦) للمزيد عن هذا الموضوع ارجع الى الفصول عن مسرح الرواد في كتابي د . الراعي ود . نجم .

(٧) للمزيد عن البيئة التي نشأ بها مسرح يعقوب صنوع ارجع الى عبدالحميد غنيم ، صنوع رائد المسرح المصري (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) ، ص ١٠-٢٠ .

(٨) انظر غنيم ، ص ٨٠-٨١ .

لمسافة الاختلاف بين الهموم الحضارية التي سجلها مسرح وكتابات يعقوب صنوع ومسرح وكتابات يوسف ادريس . وهي نفس المسافة بين المرحلة الأولى ـ التي اتصفت بالوقوع في دائرة التبعية والمرحلة الثانية التي تميزت بالتحسس للذات العربية القومية .

أما المرحلة الثالثة فهي حديثة العهد اتسمت بالرفض للتبعية والتصميم على الانفلات من هيمنتها . ويتمثل هذا الاتجاه بجهود الجماعات المسرحية الحديثة المنتشرة في الوطن العربي . وقد اخترت الاشارة إلى جماعة السرادق من أجل مقارنتها مع الايقاعات السابقة في مصر . كما اخترت التحدث عن أقوى الجماعات العربية وأكثرها انتشارا وشهرة ورسوخا في تمثيل هذا الايقاع ألا وهي الاحتفالية المغربية .

مارون النقاش وولادة التبعية :

تعد مسرحيات النقاش بعد عام ١٨٤٧ بداية عهد المسرح الأوروعربي وفاتحة عهد التبعية في المسرح العربي . لقد كان المسرح العربي قبل ذلك التاريخ مقتصرا على إرهاصات مسرحية مثل خيال الظل والمحبظين والحكائين والحكواتي وأرباب المساخر التي لم تتطور إلى شكل مسرحي كالمسرح الغربي الذي قطع آلاف السنين من التطور والنمو [٩] .

لقد جاء استنبات مارون النقاش لظاهرة المسرح بشكله الذي بهره في الغرب نتيجة شعوره بتفوق الحضارة الغربية وتأخر حضارته الشرقية ضمن إطار مقولة الغالب والمغلوب التي وصفها ابن خلدون . ولذا فإن النقاش ضمّن خطبته التي قدّم بها مسرحيته الأولى شرحا لعادات الشرقيين وأخلاقهم وعيوبهم وأسباب تأخرهم . ومقابل ذلك احتوت الخطبة على مقارنة صريحة وضمنية بتفوق الغرب وحضارته ومنجزاتها على الشرق ومعطياته . هذه النظرة بتفوق الآخر الغالب وتخلف الذات المغلوبة هي نظرة طبيعية وتحصل باستمرار عند الشعوب المغزوة . يرجع ابن خلدون السبب في ذلك إلى أن النفس أبدا تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت اليه اما لنظرة الكمال بما وقر عندها من تعظيمه أو لما تغالط به من ان انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب [١٠] . ولذا فقد ارتبط في مخيلة النقاش كل شيء غربي أو افرنجي بالتقدم وكل شيء شرقي بالتأخر والتخلف عن المسيرة الحضارية . ولهذا فإنه هرع إلى بلاده من الغرب ليبشر بني قومه بأحد منتجات الحضارة الغربية معتقدا أنه سيكون أحد الطرق النافعة في سبيل إصلاح حال بلاده المتخلفة :

> على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية ، وسلوكي بالأمصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيها بين الوسايط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبائع مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصون فيها قصصا عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون اليها ، والروايات التي يشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح (ص ٣٣) .

(٩) انظر الفصل الأول من كتاب د . علي الراعي . حيث يكرس هذا الفصل للحديث عن ارهاصات المسرح العربي ، انظر ايضا الفصل المشابه عند بوتيتسيفا ، والنقاش المتعلق بهذا الموضوع عند يعقوب لاندو ، تاريخ المسرح العربي ، ت . د . يوسف عوض (بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠) .

(١٠) مقدمة ابن خلدون ، ص ١٤٧ .

لكن النقاش يدرك البون الشاسع بين الفن الذي أتى به من الغرب وبين أنواع الفن التي يألفها الشرق . ولذا فقد اعتبر أن ما جاء به هو نوع من المجازفة وتنبأ له بالفشل . على أن ذلك التوجس من الفشل لم يدفعه إلى اليأس ولم يردعه عن المحاولة لأنه يحمل عقلية المتنوّر الذي انتهل من علم الغرب ومعرفته بعد أن تعرف على المعالم الرئيسة لمعرفة بلاده في الشرق . فهو يبشر بفنّه المستورد بإصرار كإصرار الأنبياء وحماستهم واستعدادهم للتضحية . كل ذلك من أجل صالح الأمة التي ينتمي إليها (١١) .

لكن توجس النقاش من الفشل أملى عليه أن يقدم فنّه لفئة خاصة من المجتمع هي فئة الأسياد و « أصحاب الادراك » و « ذوى المعرفة » ولم يقدمه لكافة الفئات من المجتمع اللبناني نظرا لادراكه بعدم مناسبة هذا الفن لها . أما الطبقة التي اقتصر عليها حضور مسرح النقاش فهي الطبقة التي تأثرت وانبهرت مثله بالحضارة الغربية المتفوقة ومعطياتها :

وها أنا متقدم دونكم إلى قدام ، محتملا فداء عنكم إمكان الملام ، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين ، أصحاب الادراك الموقرين ، ذوى المعرفة الفائقة ، والأذهان الفريدة الرائقة ، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر ، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر ، ومبرزا لهم مرسحا أدبيا ، وذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا (ص ٣٣) .

لقد كان هذا شأن النقاش في مسرحياته الثلاث التي كانت ترفيهية بالدرجة الأولى ، وتوجيهية في الدرجة الثانية ، ومقتصرة على طبقة البرجوازيين وذوى الشأن .

وقد يكون أكثر ردود الفعل على مسرح النقاش تعلقا بصلب موضوعنا هو تعليق الرحالة الانجليزي ديفيد اركيوهارت الذي حضر مسرحيته الثانية (أبو حسن المغفل ، أو هارون الرشيد) عام ١٨٤٩ . إن أول ما أخذه اركيوهارت على العرض هو تقليده غير الواعي لما يحصل في المسرح الغربي :

كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا ان المسرح له أنوار أمامية ، وتقوم في مقدمته (كوشه) للملقن ، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية ، فألصقوها حيث لا حاجة إليها . وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كبيرة للسيدات (متأثرين بما شاهدوه على المسارح الأوروبية) (ص ٣٦) .

ان هذه ملاحظات فرد غربي للمسرح الأوروعربي . والمتفحص لهذه التعليقات يدرك عدم انبهار بل عدم احترام آركيوهارت لما رأى ، بينما كان من المحتمل أن يكون أكثر احتراما بل انبهارا لو رأى شيئا في الشرق لم يره في الغرب .

---

(١١) انظر :
Byron Smith, Islam in English Literature (Beirut: The American Press, 1939), Sir Richard Burton, Personal Narrative of Apilgrimage to Al-Madinah & Meccah (New York: Dover Publications, Inc., 1964), Vol. I, pp. 19-20, 116, 118, 123-24, 229, 297-98, 434, Philippe Jullian, The Orientalists (Oxford: Phaidon Press Limited, 1977), pp. 31-44.

فانظر مثلا كيف استغرب عدم أصالة النقاش عندما أخبره بأنه بصدد إعداد ستارة لمسرحه سيرسم عليها أطلال بعلبك :

فأبديت دهشتي لاختيارهم شعارا لا يمت إليهم بصلة إذ أنه أثر من آثار اليونان والرومان ، في عصور الظلام . فطلب مني أن اقترح شعارا ما ، فتساءلت : أليس عندكم شعار خاص بكم يتميز بجمال فريد ، فأجابني على الفور : بلى : الأرز (ص ٣٧ ـ ٣٨) .

اركيوهارت غربي يبحث في الشرق عما لا يعرف ، لكنه شديد الحساسية لما يرى ، وكرحالة الى الشرق فإنه يطلق التعميمات بشكل سريع حينما يشاهد أي موقف في الشرق مختلفا عما يحدث في الغرب . انظر مثلا كيف يعلق على تدخل المفتي اللبناني الذي حضر العرض وانفعاله بسبب خيانة الزوجة لزوجها في الفصل الهزلي المرتجل بين فصلي مسرحية (أبو حسن المغفل) :

وقد قابل الجمهور هذه الحملة بعاصفة من الضحك ، ومما ساعد على انجاح هذه الهزلية ، نجاحا يعزى في المقام الأول ، إلى هذا الممثل ، الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته (ص ٣٧) .

وانظر أيضا كيف تتمركز في ذهنه قضية اختلاف الشرق عن الغرب فقد لفت نظره الشباب بأدوار الفتيات في العرض ـ وغياب المرأة عن صالة العرض :

أما أدوار النساء فقد قام بها شبان مرد نجحوا في تنكرهم . ولما لم يكن بين الممثلين نساء لم تقع عيني على امرأة بين الحضور ، ولا في النوافذ المفتوحة المطلة على الحديقة (ص ٣٦) .

تتمركز هذه الفكرة عن المرأة العربية في ذهن الغربي المستشرق والرسام والشاعر والرحالة ، نظرا للفهم الغربي الشائع بأن المرأة العربية مختفية في البيت أو تضع البرقع على وجهها خوفا من عالم الرجال . ان الكشف عن محاسن وجه هذه المرأة كان يسحر جيل الرومانسيين والفكتوريين البايرونيين وغيرهم بشكل ملفت للنظر .

يعقوب صنوع :

لم يكن ايمان صنوع بتفوق الحضارة الغربية أقل من إيمان سابقه النقاش . فقد درس صنوع في ايطاليا كما أنه كان يشاهد الفرق الفرنسية والايطالية تقدم عروضها على خشبات المسرح المصري فقد استلهم فكرة إنشاء مسرح عربي من مشاهداته لعروض الفرق الأجنبية على مسارح القاهرة . يقول :

ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق قائم في وسط حديقتنا الجميلة ، حديقة الازبكية بالقاهرة ، وفي تلك الحقبة ، أي في سنة ١٨٧٠ كانت فرقة فرنسية مجيدة من الموسيقيين والمغنيين والممثلين ، وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة تقدمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة ، وشهدت جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقي ، فإن الفرنسية والايطالية لغتان أحبهما حبا جما ، وقد درست كبار كتابها

المسرحيين وهل ينبغي ان أعترف ؟ نعم ، ان الفصول الهزلية القصيرة والمسرحيات الكوميدية والتمثيليات الغنائية والمآسي التي أداها الممثلون على هذا المسرح هي التي أوحت لي بفكرة تأسيس مسرحي العربي ، وأعانني الله على إنشائه (١٢) .

كما يبين صنوع بأنه قبل الشروع الفعلي بإنشاء مسرحه الخاص انكب على دراسة المسرحيين الغربيين دراسة جادة :

ولكني قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع ، درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوروبيين ، لا سيما جولدوني وموليير وشريدان في لغاتهم الأصلية أي الفرنسية والايطالية والانجليزية ، وحين آنست أنني أجيد بعض الاجادة في فن المسرح كتبت تمثيلية غنائية من فصل واحد باللغة الدارجة واقتبست للمقطوعات الغنائية ألحانا شعبية ، وعلمت الرواية لنحو من عشرة من فتيان أذكياء انتخبتهم من بين تلاميذي وارتدى أحدهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة (١٣) .

لقد كان صنوع تلميذ المسرح الغربي . وكانت فكرة التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب ماثلة أمامه . لكنه قام بدور مهم هو نقل بعض ما كتبه بالعربية الى اللغات الأوروبية مستفيدا من معرفته الجيدة بلغات متعددة ، فقد ألف مسرحيات (الزوج الخائن) و (فاطمة) باللغة الايطالية ، و (السلاسل المحطمة) بالفرنسية ، كما ترجم كتبا تاريخية وأدبية إلى الانجليزية والفرنسية والايطالية (١٤) . وبذا يكون صنوع هو أول رواد المسرح العربي في السعي إلى ايجاد صيغة محترمة للتفاعل الحضاري بين الغرب الأوروبي والشرق العربي تكون ذات اتجاه ثنائي وتقوم على الأخذ والعطاء . إن صنوع يعي هذا التصور جيدا فيقول :

بينما كنت أطرى الحضارة الأوروبية في جرائد الشرق ، كنت أكشف في الصحف الأوروبية عن جمال الشعر العربي وعمقه (١٥) .

وعلى الرغم من ان الجمهور الذي افتتح مسرح صنوع كان كجمهور النقاش مقصورا على الطبقة الحاكمة ورجال السلك الدبلوماسي وطبقة المتنفذين لكنه توجه في معظم مسرحياته إلى النقد الاجتماعي اللاذع وشهر المسرح كسلاح في وجه الخديوي والطبقة المتسلطة . لقد عايش صنوع الهموم التي عاشها أبناء مصر وكشف عن العيوب الاجتماعية التي كانت من أسباب تخلف مجتمعه . ومن بين أهم المثالب الاجتماعية التي تعرّض لها هي تقليد الحياة الغربية كما في مسرحيات : (البنت العصرية) ، و (الأميرة الاسكندرانية) و (حلوان والعليل) . ولم يفت صنوع أن يحذر من

---

(١٢) من محاضرة القاها صنوع في باريس عام ١٩٠٢ نشرها صنوع في كتابه حياتي نظما ومسرحي نثرا الذي في بارس عام ١٩١٢ ، وقد ظهرت مقطوعة منها في كتاب محمد كمال الدين ، رواد المسرح المصري (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) ، ص١٧ ـ ١٨ .

(١٣) نفس المصدر ، ص١٧ ـ ١٨ .

(١٤) نفس المصدر ، ص١٥ ـ ١٦ .

(١٥) نفس المصدر ، ص ١٥ .

عادات شرقية بحتة قد تكون من أسباب تخلف الشرق . وبذا فإنه قد وظف المسرح الذي استلهمه من الغرب أو الفرق الغربية في مهمات غائية تعود بالفائدة على مجتمعه الشرقي دون أن ينسى الدور المهم الذي ينبغي ان يقوم به في ايصال حضارة الشرق إلى الغرب باللغات الأجنبية :

انما كل مؤسس تياترو ومنشيء روايات ملزم بأن يتمم جميع الواجبات . . . وهي ان القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب (١٦) .

فرح انطون ومرحلة الاقتباس :

يمثل أنطون مرحلة أخرى ضمن مراحل التبعية حيث يعتبر رائدا لحركة الاقتباس في المسرح المصري والعربي . كان لثقافة فرح انطون الفرنسية وتجواله في الغرب وسفره إلى أمريكا أثر كبير في انبهاره بالثقافة الغربية ، وفي نوعية إسهاماته في الثقافة المسرحية العربية أو بالأحرى الأوروعربية . فقد ترجم وعرّب عددا من المسرحيات الغربيـة الى العربية مثل (اوديب) و (الساحرة) و (البرج الهائل) و (ابن الشعب) . وقد أدت حركة الترجمة والتعريب التي بدأها فرح أنطون إلى حركة التمصير والاقتباس عن المسرح الغربي .

ان زيارات انطون للغرب أدت إلى حضور فكرة التمايز الحضاري بين الغرب والعرب في ذهنه كفكرة متسلطة على توجهاته وإسهاماته في مجال المسرح ، ولذلك فهو ينبهر بتفوق الغرب الحضاري ويدرك تخلف الشرقيين . وكما فعل مارون النقاش في خطبته حينما ضمّنها الحديث عن تخلف الشرق ووصف عادات وتقاليد ومثالب أهله ، فقد فعل فرح انطون إذ بين في مواقع متعددة من كتاباته أسباب تخلف الشرق بالقياس إلى تطور وتحضر الغرب . وقد أرجع فرح انطون أسباب التخلف في الشرق الى ما يلي :

١ ـ عدم وجود الشخصيات الراقية فكرا وعملا بين أبنائه .
٢ ـ حب الرئاسة والسياسة .
٣ ـ تعدد العناصر والمذاهب .
٤ ـ الانقسام والبغض بين النفوس .
٥ ـ تربية المدارس التي لا تنطبق على أخلاقنا وحاجاتنا .
٦ ـ منازعة الأجانب لنا في الرزق والسيادة في بلادنا منازعة تحول دون إصلاح شؤوننا (١٧) .

يلاحظ هنا الازدواجية في الشعور نحو الغرب . فهو معجب بتقدم الغرب ويطمح لبنى قومه في الوصول إلى نفس المستوى من الرقي ، لكنه بنفس الوقت قلق من منازعة الغربيين لنا في الرزق والسيادة مما يعيق تقدمنا ويسهم في تخلفنا . أي إن شعوره نحوهم هو مزيج من الاحترام لما أنجزوه والغيظ من غزوهم لبلاده .

(١٦) نفس المصدر ، ص٣٠ .
(١٧) نفس المصدر ، ص ٨٦ .

مرحلة البحث عن الذات المستقلة :

تميزت بداية الستينات من هذا القرن بتبلور يقظة عربية ثانية اتسمت بالنزوع إلى التحرر من الهيمنة الأوروبية بشتى مظاهرها ومن بينها الهيمنة الثقافية . وفي مجال المسرح ظهرت دعوة يوسف ادريس للمطالبة بالتحرر من قبضة المسرح الأوروبي ودعوة الحكيم لاقتراح شكل مسرحي عربي يمكن للغرب استعماله في صب مواضيعهم ومضامينهم فيه مما سيؤدي إلى نوع من التبادل الثقافي باتجاهين كبديل للتفاعل وحيد الاتجاه الذي كان قائما .

يوسف ادريس والسعي نحو مسرح مصري :

يشكل نداء يوسف ادريس بالعودة إلى مسرح السامر المصري كمنطلق لتطوير مسرح مصري أصيل ردة جوهرية واعية ترفض التبعية كمبدأ ومسرح التبعية الأوروعربي كإنجاز لهذه التبعية . وتنطلق صرخة ادريس الثورية من ايمانه بمقولة جوهرية وهي :

ان الفن ظاهرة انسانية اجتماعية لا بد لانتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا وتنتج من أجل ذلك الشعب [١٨] .

ولهذا فهو ضد اقتباس الظاهرة الفنية ، بل يرى ضرورة استنباتها من البيئة المحلية :

لا بد للفن من أرض ينبت منها وان يكون أولا موجها الى سكان هذه الأرض [١٩] .

ولذا فانه يرى ان المسرح العالمي المعروف هو في الأصل فن أوروبي نابع من الشعوب الأوروبية وموجه لها :

(ان هذا الفن) أساسا فن أوروبي بحيث اذا عزلناه عن أوروبا التي أنتجته لفقد تأثيره تماما وفنيته ، لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين بحيث لا بد أن يتطابق (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب [٢٠] .

وينبه ادريس إلى هذا الفن الذي أصبح واسع الانتشار صار يهدد المسارح الشعبية الأخرى في كل بلاد العالم إلا في بلاد راسخة التقاليد للمسرحية الخاصة مثل الصين واليابان [٢١] . وان هذا المسرح العالمي هو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا والذي كان محتما أن يظهر للوجود يوما ما .

وبناء على هذا الفهم للمسرح ورفض التبعية للمسرح الغربي فان ادريس يلاحظ عقم المحاولات التي مر بها المسرح المصري نحو تطوير المسرح المستورد حتى يتلاءم مع حاجاتنا وطبيعتنا عن طريق الاقتباس والتعريب والتمصير وحتى التأليف قياسا على النمط الغربي ، حيث أنه مقتنع بأننا :

---

(١٨) ادريس ، ص٤٧٨ .

(١٩) نفس المصدر ، ص٤٧٨ .

(٢٠) نفس المصدر ، ص٤٧٦ .

(٢١) نفس المصدر ، ص٤٧٦ .

مهما غيرنا وطورنا وبدلنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا لا تندمج معنا ولا نندمج معها [٢٢] .

ومن هذا المنطلق الواعي بخطورة غربة المسرح المصري عن وجدان وواقع الشعب المصري ، فان ادريس يستعرض تطور المسرح المصري منذ ولادته وحتى الستينات موضحا ان هذا المسرح ينهج نهجا خاطئا لن يمكنه من الاستقلال والخروج من دائرة الهيمنة الحضارية الغربية . ويبين ادريس ان ولادة المسرح المصري كانت غير شرعية اذ نشأ كحفيد مقلد للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن والتاسع عشر . كما ينوه بأن التأثر بالمسرح الغربي لم يأت في البداية من خلال الاقتباس وترجمة النصوص فحسب ، وانما جاء بتمثّل التقاليد والمصطلحات المسرحية الغربية أيضا [٢٣] .

وعن مرحلة الثلاثينات يوضح ادريس بأن جهود عزيز عيد ويوسف وهبي ونجيب الريحاني الذين عربوا ومصروا المسرحيات الغربية وأعطوها دما ولحما مصريا كانت تدور في فلك المسرح الأوروبي وتتأثر بتياراته المختلفة . أما حركة التأليف في بداية الخمسينات التي أبرزت كتابا مثل محمود تيمور وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة ، والمرحلة التالية لها والتي برز فيها ادريس ونعمان عاشور فإنها كما يقول ادريس ، أبعدت عن الاقتباس بشكل أفضل لكنها عند المعاينة الدقيقة شكلت حلقة جديدة من حلقات الاقتباس والتأثر بدائرة الهيمنة الخارجية . وجلّ ما عملت هذه المسرحيات أنها وسعت مجال تبعيتها لتضم أفقا أكبر من الدائرة الفرنسية . وبقيت المشكلة أن هذه المسرحيات صُبغت بوسائل وآليات غير نابعة من التقاليد وواقع الشعب المصري [٢٤] .

وبناء على هذا التقييم لمسيرة المسرح المصري التبعية فإن ادريس يقدم رؤ يا جديدة استقلالية لشكل المسرح المصري باقتراحه العودة إلى مسرح السامر الذي عرفه أبناء الريف والمدينة في مصر ثم تطوير هذا الفن الشعبي واعادة هيكلته ليفرز شكلا مسرحيا مصريا متحضرا [٢٥] .

تشكل هذه الدعوة التي أطلقها يوسف ادريس تعبيرا صادقا عن الروح الطامحة للاستقلال عند المصريين وكل العرب ما بعد ثورة ١٩٥٢ المصرية القومية . وهي ليست نفس الروح التي سادت في مصر زمن الخديوي اسماعيل يوم ولد المسرح المصري . وعلى الرغم من عدم قدرة هذه الدعوة على تحقيق الاستقلال الثقافي للمسرح لكنها تعبر عن وعي وطني كان يتبلور في شتى بقاع الوطن العربي منذ فترة الاستقلال الاقليمي للأقطار العربية المختلفة . لكن هذه الدعوة لا تعني بأي حال من الأحوال رفض المسرح الغربي أو رفض مسرح التبعية ، بل ايجاد مسرح مصري مستقل مع الاستمرار في التفاعل مع التيارات الحضارية الغربية . ان هذا الحذر الذي ميز المرحلة الثانية في تطور المسرح العربي بمجمله يشير إلى أن الوقت لم يحن بعد للتخلي عن المسرح الغربي في تلك الفترة ، لكن يبدو أن الاصرار على شكل مسرحي عربي كان

---

(٢٢) نفس المصدر ، ص ٤٧٦ .
(٢٣) نفس المصدر ، ص ٤٧٣ .
(٢٤) نفس المصدر ، ص ٤٧٤ ـ ٤٧٥ .
(٢٥) نفس المصدر ، ص ٤٨٤ ـ ٤٨٨ .

في أبعاده تعبيرا سياسيا أكثر من كونه تعبيرا فكريا أو ثقافيا . وهذا يتجلى أكثر في محاولة توفيق الحكيم اقتراح قالب مسرحي مستمد من الحكواتي القديم .

توفيق الحكيم وقالبه المسرحي :

لقد كُتبتْ دعوة الحكيم بضرورة ايجاد صيغة مسرحية عربية بنبرة أكثر حنانا من نبرة يوسف ادريس التي اتصفت بالثورية الحذرة . فالحكيم كاتب مسرحي غزير الإنتاج انتهل الكثير من المسرح الغربي وقلده في شتى مناحيه في مسرحياته المتعددة . لكنه وهو يعوم في دائرة التبعية كان أحيانا يتذكر ذاته المغايرة ويتجه إلى تراثه الثقافي الشرقي في محاولات لجس النبض عن طريق التجريب بالشكل التراثي المصري أوالنقل العربي . فيشير الحكيم أنه استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمار) عام ١٩٣٠ . وحاول إدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء التي تدور أحداثها في العراء أو الجرن أو المصطبة في مسرحية (الصفقة) عام ١٩٥٦ . كما يذكر انه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحية (يا طالع الشجرة) عام ١٩٦٢[٢٦] . على ان الحكيم يتقدم بهذا الاتجاه بحذر شديد وتردد ووجل يدل على أنه لم يخرج من دائرة السحر التي شغفته في التراث الغربي . وأنه لا يبدو مؤمنا أو متحمسا للقالب الاستقلالي الذي يصفه بدلالة أنه لم يطبّقه في مسرحياته اللاحقة . كما أنه لا يترك فرصة إلا ويؤكد إيمانه بتفوق وتحضر النمط الغربي الذي ألفه ويقلده .

لا يختلف الحكيم عن ادريس في تقييمه لتبعية المسرح العربي للغربي . فهو يعي ان المسرح العربي هو جهد هامشي نشأ وترعرع في أحضان المسرح الغربي . فعن مسيرة المسرح العربي يقول :

> بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي وسارت عملية النقل عن أوروبا من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى ان وصل الى مرحلة التأليف الأصيل (ص ١١) .

ويبرّر الحكيم هذه التبعية ، ويعطيها صفة الشرعية بما يتفق مع انتمائه الغريزي ودفاعه عن منجزاته المسرحية المتواضعة ضمن إطار التبعية . لقد جاء تقديمه لما انجز في مرحلة التأليف الأصيل متواضعا وقانعا بالقليل . فيتضمن هذا التقديم اعترافا برقي الإنجاز الغربي وتبعية وتواضع مقلده الشرقي (العربي) :

> وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ اصالتنا احتواء اعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا ، مع قدر من الاتقان الفني يشهد لنا به غيرنا (ص١١) .

اننا بخير من وجهة نظر الحكيم مادام يشهد لنا غيرنا ونرى انفسنا من خلال مقاييس الآخرين وتقديمهم . واسوأ من هذا ان هذا التقديم يتضمن قناعة تنم عن الخواء والضعف والقبول بالهامشية .

---

(٢٦) توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي (القاهرة : مكتبة الاداب ، ١٩٦٧) ، ص ٩ - ١٠ ، هذا وستكون كل اقتطافاتي من قالبنا المسرحي من هذه النسخة ، وسأشير الى رقم الصفحة بين قوسين ( ) بعد الاقتطاف مباشرة .

ان الحكيم لا يتردد في ان يشير وينوه في ثنايا حديثه عن قالبه المقترح بتفوق التصور المتشكل في الدائرة المهيمنة واعتباره أن التبعية لهذا التصور القائم هو دليل على الحضارة والتحضر ، بل يجد فيه كل النفع لثقافة العرب في دائرة التبعية :

> إن القالب العالمي السائد هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب . . واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة . . بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة (ص ١٢) .

ان ما يصفه الحكيم هنا بالقالب العالمي ليس إلا الشكل الغربي الذي نشأ بريادة الإغريق ، وكما يشير سابقه يوسف ادريس ، فإن إلصاق صفة « عالمي » به لا تزيد عن استعمال مجازي يدل على سعة انتشاره . على أن الحكيم وهو يصف هذا النمط المتشكل (الغربي) يعمم خاطئا بأن شعوب الأرض الأخرى تستخدمه بمعنى انها استوردته كما استورده العرب . ولربما كان اقحام الحكيم لهذا التبرير هو بدافع التعزية وتسلية النفس بتعميم المشكلة وعدم قصرها على العرب . ومن الجدير بالذكر ان تعميم هذا الشكل في اجزاء العالم المختلفة (وبخاصة الدول النامية) ليس إلا دلالة على طغيان الثقافة الغربية وغزوها للثقافات الأخرى الأقل اصالة . وينسى الحكيم في هذا المجال ان توحيد الثقافة العالمية بتعميم مفرداتها الغربية لتحل محل تراث الشعوب الأخرى هي احدى آليات الغزو الثقافي الغربي الذي يطمع في السيطرة على الثقافات الأخرى وقولبة تفكير أبنائها وإلحاق شعوبها بشكل هامشي بالثقافة الغربية[٢٧] . لهذا فانني ارى الخطورة الكامنة في قول الحكيم بأن استخدامنا للشكل الغربي « فإن كان الحكيم يدرك خطورة ما يقول فهذه مصيبة ، وإن كان لا يدرك ذلك فالمصيبة أعظم .

إن طرح الحكيم لقالب مسرحي عربي يستنطق فنون العرب الأصيلة ـ لكن البدائية ، التي ترجع الى ما قبل فترة التماس بين دائرتي الهيمنة والتبعية ، أي ما قبل مرحلة السامر والحملة الفرنسية ـ ليستخدمه الغرب وغيرهم في صب موضوعاتهم وأفكارهم فيه هو من الناحية النظرية والتطبيقية اقتراح لنوع من التبادل الثقافي غير المتكافىء للاسباب التالية :

(أ) ان القالب المقترح غير عملي حتى عند ممارسي الثقافة التبعية ومن بينهم الحكيم نفسه الذي لم يصب هو فيه اي مضمون او فكر عربي[٢٨] .

(ب) انه لا يصلح للتطبيق في ثقافة الدائرة المهيمنة لأنه نكوص من الحضارة التي وصل إليها المجتمع الصناعي الرأسمالي الغربي إلى نوع من البدائية .

---

(٢٧) انظر عواطف عبد الرحمن ، قضايا التبعية الاعلامية والثقافية في العالم الثالث (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٨٤) ، ص ٤٣ ـ ٥٤ ، ٦٨ ـ ٧٢ .

(٢٨) من اجل المزيد من البحث في قالب الحكيم ومدى صلاحيته انظر د . ابراهيم حمادة ، « توفيق والبحث عن قالب مسرحي عربي » ، م٢ ، ع٣ ، (نيسان ١٩٨٢) ، ص ٥٩ ـ ٦٧ ، والمشكلة في نقاش د . حمادة تمكن في ان رفضه لقالب الحكيم المسرحي يقوم على اساس عدم قدرة هذا القالب على منافسة القالب الغربي الذي ينبهر به د . حمادة .

(ج) إن صاحب القالب المقترح لم يطرحه على الساحة العربية كبديل يحل محل القالب أو القوالب المستوردة ، بل يقدمه بتردد شديد واستحياء ليواكب تدفق صرعات القوالب الغربية من الدائرة المهيمنة لأن الاعتماد على قالبه فقط سيؤدي إلى التخلف عن مسيرة الركب الحضاري :

على أني بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ، بل على النقيض ، فإني الى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل عن المركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته (ص٢٣) .

ان الملفت للنظر هنا هو التردد الذي قدم به الحكيم قالبه المسرحي ، وهذا القطع والوضوح في التوصية باستمرار استيراد الصرعات المسرحية من الغرب الذي اختتم به حديثه عن هذا الطرح . فقد بدأ الحكيم حديثه عن قالبه المسرحي بالتأكيد على ان إيجاد شكل مسرحي عربي عسير وان تحقيقه اعسر . ومع هذا القطع بعسر الإمكان فإنه مدفوع بالرغبة القومية الغريزية على ما يبدو يستدرك حديثه باستحياء وتردد :

لكن مهما يكن من امر فلا ينبغي ان نقعد عن المحاولة (ص ١٢) . ومع ثقة الحكيم بتفوق التصور الغربي المتشكل وبدائية التصور العربي المطروح فهو واع لعدم القدرة على تقديم النظير المغاير ، بل يرغب في الاستقلال ورعرعة الذات الآملة ، لكن غير القادرة ، ضمن دائرة التبعية .

ومن المدهش في عدم ثقة الحكيم بطرحه وعدم قدرته على الاستقلال عن التصور المتشكل في دائرة الهيمنة الغربية هو اعتماده المستمر على شواهد مقابلة من التصورات الطليعية ضمن تلك الدائرة ليدعم بها ويستشهد على كل عنصر اختلاف عن التصور القائم للشكل المسرحي في الغرب .

فعن قضية غياب الديكور والإكسسوار والإضاءة والملابس في تصوره الذي يطرحه يجد مثيلا غربيا لذلك يجعله يؤمن بإمكان تصور مسرح بلا مقومات للعرض غير الممثل :

> ولقد تنبه بالفعل بعض رجال المسرح في أوروبا منذ سنوات إلى ضرورة ابعاد المسرح عن مجالات المنافسة مع السينما العالمية ، فاخذوا يبسطون في عمليات الديكور ويكتفون ببعض الستائر والمدارج الخشبية وبعض الخطوط الرئيسة (ص١٥) .

كما أنه يعود الى الثقافة الغربية ليجد سندا لقضية وجود قالب مسرحي بدائي ، فيقول :

> كما أن العودة إلى المنابع البدائية في الفن للاغتراف منها واستلهامها قد تنبه إليها بعض أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالمي (ص ١٦) .

وفي النهاية يخلص الى القول بسرور بأن :

> قالبنا هذا ، مع ان منبعه بدائي ، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر (ص ١٩) .

مرحلة الرفض للتبعية والإصرار على الاستقلال :

تميزت الفترة ما بين نهاية العقد الماضي وعبر سنين هذا العقد بظهور وانتشار جماعات مسرحية قوية مثل الحكواتيين في لبنان والاحتفاليين في المغرب والى حد ما السرادق في مصر التي تتحدى التراث المسرحي (الأوروعربي) السابق الذي جاء نتيجة التبعية للمسرح الغربي ثم استتر بأقنعة الاقتباس والتعريب والتأليف نتيجة توجه عربي خاطىء أشار إليه يوسف إدريس وهو السعي لتطوير هذا المسرح الغريب حتى يتلاءم مع الذوق العربي ويعالج الهموم العربية ويتناول القضايا الاجتماعية والانسانية العربية .

وفي هذه المرحلة ظهرت الجماعات المسرحية العربية لترفض هذا التوجه وتبحث عن ولادة جديدة اصيلة هذه المرة لمسرح عربي يستنبت من الثقافة العربية وتراثها الذي يضرب جذوره في أعماق التاريخ العربي . وقد عزز هذا جهود بحثية واسعة في العالم العربي تنقب عن أشكال مسرحية في الثقافة العربية والاحتفالية والشفاهية .

وقد أخذت للاستشهاد على جهود هذه الجماعات ومنطلقاتها الفكرية في إطار موضوع هذا البحث جماعة السرادق التي ترفض معطيات المرحلتين التبعية والبحث عن الذات القومية السابقتين في مصر منطلقة من وعي جديد أكثر ثورية وتحديا من يوسف ادريس . كما سأتحدث عن جماعة الاحتفاليين الذائعة الصيت في الوطن العربي وذات التأثير الكبير على الجماعات الأخرى .

السـرادق :

ظهرت في الثمانينات جماعة مسرح السرادق التي تضم بين صفوفها صالح سعد وانتصار عبد الفتاح ونبيل مرسي واسامة الزناتي ووجيه عجمي وعبد الغني داود وسامي أمين وعادل ندا(٢٩) .

تنبه أفراد هذه الجماعة الى اشكالية التبعية التي يرزح في إطارها المسرح المصري منذ أن دخل في مصر على يد يعقوب صنوع . وتنزع الجماعة إلى الاستقلال والخروج من دائرة التبعية بدعوتها إلى استبدال الصيغة التي جاء بها صنوع في حقيبته الأوروبية والتي هي عبارة عن جنين غير متطور من (الموديل) الإغريقي الذي تقاس عليه كل الإنجازات المسرحية للشعوب الأخرى ، كما يقول صالح سعد(٣٠) .

ويتساءل منظّر هذه الجماعة ، صالح سعد ، باستنكار وتمرد إن كان من المحتم علينا أن نشير باصبع مرتعشة إلى الاغريق (العظام) ونحن نبحث في المدارس أو المذاهب الفنية والفكرية على أنهم البداية الحقيقية لنشأة وتطور كثير من العلوم والفنون الإنسانية وينزع سعد للوصول الى شكل مسرحي عربي يكون له بعد انساني دون أن يقع في تبعية الشكل العالمي المعروف . ويفرق بين مصطلحي (الانساني) و (العالمي) فيقول :

---

(٢٩) انظر بيان جماعة السرادق المسرحية الصادر في القاهرة عام ١٩٨٤ .

(٣٠) صالح سعد « انثروبولوجيا المسرح : محاولة منهجية لصياغة المدخل الى المسرح المصري » ، بحث ارسله سعد الى الدارس قبل نشره .

ففي الأول اجتماع وشمول لكل ابداع بشري مهما كانت جنسيته أو لونه أو عقيدته ، وفي الثاني حصر وتخصيص بهدف الذوبان والانحسار لدى النموذج الإبداعي الأوحد ، ذلك الموديل الغربي العظيم[٣١] .

يسخر صالح سعد ، كما فعل يوسف إدريس من قبله ، من أولئك الذين لا يجدون غضاضة في كون المسرح العربي بشكله الغربي مستوردا أو دخيلا والذين يرون أن المحك هو في كيفية تطويعه لمعطيات ومتطلبات واقعنا المعاصر . ويؤكد مكررا دعوة ادريس بأنه يرفض التبعية ويطمح للاستقلال والتواصل الحضاري مع الأشكال الانسانية الأخرى لكن بشرط ان يكون ذلك بشكل متكافيء ودون تبعية . ومن هذا المنطلق المتمرد على كل أشكال التبعية فقد دعا سعد وجماعة السرادق إلى ايجاد مسرح انثروبولوجي مصري يقوم على البحث في عادات وتقاليد وجذور الشخصية المصرية بإطارها القومي . ويقترح الاستفادة من المعمار الشعبي السرادق الذي يستخدم كمكان للاحتفالات الشعبية ولفنون الأداء والصياغة المسرحية التي يمكن أن تصاغ وفق مفردات وقوانين الاحتفال الشعبي من خلال رؤ ية جديدة[٣٢] .

ويحذر صالح سعد بأنه إذا لم يحتفظ هذا المسرح ـ كفن له طابع قومي ـ بعناصره الأصلية ، أي أبجديته التي يختص بها دون غيره من فنون الشعوب الأخرى ، فلن يصبح غير ما نراه من كائنات شوهاء عقيمة ، تبعية (فاقدة للصلة الحقيقية بينها وبين جماهيرها وبين مبدعيها على السواء) تسمى بالمسارح[٣٣] .

وقد صدر بيان لجماعة السرادق في القاهرة عام ١٩٨٤ يقدم تصورا نظريا لمنهج هذه الجماعة المتمردة الحديثة الولادة . وخلاصة ما جاء فيه انه يرفض كل مفردات ومكونات اللغة والشكل المسرحي العربي القائم مثل مكان العرض والعلاقة بين الممثل والجمهور والمضمون المقدم والاخراج . يقوم هذا المسرح المقترح على الخروج من مكان العرض واستبداله بالمعمار الشعبي الاحتفالي السرادق نظرا لارتباط هذا المعمار بمظاهر الاحتفال الشعبي والديني الخاصة بالجماعة الشعبية . يفرض هذا الأسلوب قالبا فنيا خاصا من حيث أنه التقاء مفتوح بين الممثل والجمهور في الجو الاحتفالي المعطى ، يشترك فيه الجمهور في صياغة هذا الاحتفال/ المسرح . فهو عمل تلقائي يقوم على العمل الجماعي لاعضاء الفريق والمشاهدين ومن الامكانات التلقائية للممثل في اكتشاف أدوات وإشارات التعبير الإنساني والتلقائي . أما فكرة العرض فتعتمد على دراسة مصادر الأدب المسرحي والمكتوب بشرط أن تفي بأغراض الجماعة والاعتماد على مصادر الأدب الشعبي الشفاهي والمكتوب بالإضافة إلى التراث الأسطوري والشعبي والديني بغرض كتابة نص فني جماعي للوصول الى لحظة التوحد والتماسك من خلال (المسرحة) . وقد عمل أفراد الجماعة على تطبيق هذا المفهوم في عروضهم القليلة التي شهدت النور مثل (احتفال الدراويش باعلان جمهورية زفتى) و (عرس الدود) و (يحدث في قريتنا الآن) و (ياسين وبهية)[٣٤] .

---

(٣١) صالح سعد « الظاهرة المسرحية بين العالمية والطابع القومي » ، صوت الفنانين (القاهرة ، كانون الثاني ١٩٨٥) .

(٣٢) انظر بيان السرادق ، ص ٩ ـ ١١ .

(٣٣) صالح سعد « انثروبولوجيا المسرح » .

(٣٤) انظر بيان السرادق « احمد جوده ، مسرح السرادق يشعل شرارة الفن وسط الجماهير » ، الدستور ٢٦/٨/ ١٩٨٤ ، د . احمد العشري ، « يحدث في قريتنا الآن وقضية الشكل » ، المسرح في ٢٣ ، ايار ١٩٨٤ .

جماعة الاحتفاليين والانسلاخ عن المركز الآخر :

تشكل جماعة الاحتفاليين في المغرب أقوى واقع مسرحي عربي في الوقت الحاضر ويعود السبب في ذلك الى عدة أمور :

(أ) فعالية نشاطها المسرحي على الساحة المغربية وبشكل أقل على الساحة العربية .

(ب) انها تضم عددا كبيرا من المسرحيين الجادين مثل الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج وعبدالكريم برشيد . وينطوي تحت لوائها عدد كبير من الفرق المسرحية المغربية .

(ج) تضم الجماعة بين صفوفها عددا جيدا من الباحثين والنقاد الجادين مثل عبد الكريم برشيد ومحمد أديب السلاوي وعبد الرحمن بن زيدان يبحثون في التراث المغربي والثقافة العربية عن اشكال مسرحية أو يمكن مسرحتها ، كما ينظّرون لأبعادها الفكرية والنقدية .

(د) اعتمادها على أسس فكرية وفنية وفعلية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي وأشكال الاحتفال الشعبية في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية .

ولعل أكثر هذه النقاط تعلقاً بصلب موضوعنا هي النقطة الأخيرة نظرا لأنها ترتبط ارتباطا مباشرا بقضية استقلال المسرح العربي وبشكل أشمل تخلّص الثقافة العربية من هامشية التعلق بالثقافة الغربية .

يتذمر الاحتفاليون من حالة الهامشية هذه الناتجة عن التبعية التي تعيشها الثقافة العربية في إطار الحوار غير المتكافيء مع الثقافة الأوروبية الذي نقيس بوساطته انجاز ثقافتنا في فلكها الهامشي ، أو كما يقول بيان الاحتفاليين الرابع :

اننا لا نعرف ذاتنا الا من خلال الآخرين ، فنحن ما يراه الغرب[٣٥] . ونتيجة لهذا الوضع المتردي للثقافة العربية المعاصرة فان الاحتفاليين يؤكدون بمرارة بأن هذه الثقافة المعاصرة وصلت الى حد من الجمود باتت معه مشلولة الحركة وصارت خالية مما هو « حي وآني وحقيقي وتلقائي وذاتي » (ص ٥٩) ويصرون على ان : التحلل من المركز الآخر المهيمن يعيد للثقافة العربية وجودها وحقيقتها (ص ٥٨) .

ولهذا فان الاحتفاليين يقدمون المسرح الاحتفالي كتصور بديل للمسرح الأوروعربي القائم ، يستمد هذا المسرح مادته من مفردات الاحتفال الشعبي ثم يعيد هيكلته أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصري . وسيمكن المسرح الاحتفالي من التأريخ للوجدان الشعبي ومخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي الى التناغم والتوحد ما بين هذا المسرح والجمهور العريض .

وبذا فإن قدرة هذا المسرح على التواصل مع الجمهور هي نتيجة كون موضوعه بحثاً في عمق وماهية ووظيفة الاحتفال الشعبي . ومن المنتظر ان يفرز هذا الموضوع تلقائيا شكلا مستقلا خاصا به .

(٣٥) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الرابع . وستكون كل اقتطافاتي عن المسرح الاحتفالي من هذا البيان وسأشير الى رقم الصفحة بين قوسين ( ) بعد كل اقتطاف مباشرة .

يقوم المسرح الاحتفالي على الابعاد الثلاثة ـ هنا والآن والـ نحن . وتشكل هذه الأبعاد موقفا فكريا من الزمن وفعله في التغيير . ولذا فإن هذا الموقف من الزمن صادر عن إدراك لحركته . وعليه فإن كل حاضر يترك مكانه لحاضر آخر ويلتحق بالماضي . ولهذا فإن المسرح الاحتفالي يقوم على التجدد الذي لا يتوقف والاكتشاف الذي لا يعرف الحدود ضمن حركة دءوب لا تعرف الحواجز ولا تخضع للمعوقات . فالماضي في هذا الفهم يكون معبرا قبْليا للمستقبل الذي يجب ان ينتج في نظر الاحتفاليين من تفكيك هذا الماضي وإعادة هيكلته من أجل التهيوء للمستقبل والإسهام في صنعه(٣٦) .

وفي إطار موضوعنا فإننا نلحظ ان فلسفة الجماعات المسرحية العربية تتقولب بفعل قوتين دافعتين متضادتين : الأولى طاردة تجهد في الخروج من فلك التبعية للمركز الآخر ، والثانية التحامية تجهد للدخول مع ذلك المركز في اتحاد انساني . القوة الأولى تبحث عن الذات التي فقد الاتصال معها متسلحة بتاريخ عريق ومستندة الى تراث ثمين مدون انفصم عنه البعد الرياضي للزمن ، ليعيش هذا التراث الذي هو فعل تلك الذات المفقودة في الآن الدائمة كمعين لمسرح مستقل يدور في فلك الذات المركز . وإذا ما نجح هذا الجموح في التحقق فإنه سيضمن ولادة جديدة لمسرح عربي مستقل . وسيمكن هذا ابناء الثقافة العربية من تقويم المسار المنحرف لمسرحهم الحالي ليسير على خط مواز للمسرح الغربي . وفي هذه الحال سيكون ميدان التفاهم بين المسرحين هو البعد الإنساني للغة التعبير المسرحية كاستراتيجية بشرية لمواجهة قوى الصراع حينما يكون الإنسان ميدانا لتصادمها . ضمن مثل هذا التصور فقط يعود المسرح العربي المستقل المنفصل عن مركز الهيمنة الحالي للالتحام ثانية مع المسرح الغربي وغير الغربي ضمن دائرة التجربة الإنسانية .

إن نظرة متفحصة لهذه الشرائح التمثيلية المختارة تدل على أن الشكل المسرحي الغربي اثبت حضوره التام وهيمنته المسيطرة إيجابا أو سلبا على فكر دعاة الاستقلال في المسرح العربي . تمثّل الحضور الإيجابي للشكل الغربي عند منظّري المرحلتين الأولى والثانية ، بينما تمثّل الحضور السلبي عند منظّري الجماعات المسرحية المحدثة . لقد تجلى الحضور الإيجابي في تعبير منظّري المرحلتين الأولى والثانية تصريحا أو تلميحا عن رقي المسرح الغربي شكلا ومضمونا واعترافهم بالإدانة له كمثال للقياس على منواله أو اعتماده كمصدر يعبّ منه المؤلفون والمقتبسون والمعربون ، وموازيا لهذا الحضور المتسلط للمثال الغربي والاعتراف برقي الحضارة التي أفرزته ، تحرك ادراك اخر مرير هو التبعية لهذا المثال وتخلف الواقع المعاصر للشرق الذي لم يستطع تطوير اداة تعبير شبيهة له . ولم يقتصر تبلور هذا الإدراك على ممارسي المسرح التبعي ، بل ظهرت دراسات وتأملات تحاول البحث في الثقافة العربية بمجملها عن الكوابح الحضارية التي عرقلت تطور مثل هذا الفن الحضاري . بل لقد قادت عددا لا بأس به من المستشرقين ومفكري الانفتاح إلى الطعن بجوهر الحضارة العربية الشاملة لأنها لم تنتج هذا الفن المتحضر . وقد دفع ذلك المسرحيين والمثقفين العرب الى تقليد هذا المثال ومحاولة فرضه على الثقافة العربية بشكله الغربي أو بعد إجراء بعض التعديلات عليه ليتناسب مع الواقع العربي . وقد كان الدافع المستمر وراء محاولات مسرحيي المرحلة الأولى هو الغيرة على الثقافة العربية ومحاولة الرقي بها عن طريق تقليد هذا المثال

---

(٣٦) نفس المرجع ، ص ٥٩ .

ومن اجل مزيد من التفصيل عن المسرح الاحتفالي يمكن الرجوع الى محمد اديب السلاوي ، الاحتفالية البديل الممكن : دراسة في المسرح الاحتفالي (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، ١٩٨٣) ، وعبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (الدار البيضاء : دار الثقافة ١٩٨٥) .

بعد استيعابه وضمه الى مفردات هذه الثقافة . على ان مسرحيي المرحلة الثانية (ادريس والحكيم) تقدموا على مسرحيي المرحلة الأولى باقتراحهم النكوص الى جذور الثقافة العربية النقية ، أي ما قبل فترة التماس مع الثقافة الغربية ، من أجل إيجاد شكل بديل للشكل الغربي مع الاحتفاظ بتدفق التيار الغربي إلى الشرق العربي . وبهذه الطريقة ستضمن الثقافة العربية الاستقلال أولا ، وولادة هذا الفن الراقي والذي به سيتقدم حالها ثانيا . لكنهما لم يرفضا الشكل الغربي وبقي اعترافهما الضمني والصريح برقي المثال الغربي قائما . وجديز بالملاحظة هنا أن الحكيم هو الوحيد من بين المسرحيين العرب الذي خطر بباله إيجاد قالب قد يستعمله الغرب وبقية الحضارات لصب فكرهم وقضاياهم فيه ، لكن نبرته الضعيفة لم تسمح حتى باستقبال تصوره بشكل جدي ، كما انه أجهض فكرته بدعواته الصريحة للاستمرار في استعمال الشكل الغربي لأن الاستمرار في العبّ من المعين الغربي يعني التحضر ومواكبة الحضارة العالمية ، أو هكذا يتصور الحكيم . تغيرت الأمور بعض الشيء في نهاية السبعينات والثمانينات فلم يغب تسلط المثال الغربي والثقافة الغربية عن بال المنظرين لكن هذا الحضور المتسلط كان سلبيا بمعنى أنه لم يغب عن بال منظري الجماعات المسرحية المعاصرة لكنهم تعمدوا الخروج عليه ومغايرة مفرداته في تصوراتهم للمسرح العربي المستقل . ولهذا فلا نلمح سحب اعتراف بتقدم وعملية المسرح الغربي لكننا نلمح مغايرة واعية له ولهذا فإن الجماعات المسرحية طورت وبلورت فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبي وإعادة تركيب مفردات الموروث الشعبي العربي الصافي غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية ، إذ تشكل الثقافة العربية غير المشوبه ملجأ أمينا للمسرحيين الاستقلاليين والرافضين للغزو الثقافي الغربي أو التفاعل الأوروعربي وحيد الاتجاه .

إن المحاولات الواعية للاستقلال إبتداءً من محاولة يوسف ادريس مرورا بالحكيم ثم بالجماعات العربية المعاصرة هي تصورات تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحة العربية بأكملها فإن نجحت ـ أي من هذه التصورات ـ فإنها ستكون بمثابة ولادة حقيقية لمسرح عربي سيلقى القبول عند أبناء هذه الأمة التي طالما عانت من الغزو الثقافي الذي رافق أوتلا الغزو السياسي والعسكري والاقتصادي الغربي . على أنني أدرك هنا بأن التبعية في المسرح ليست إلا إحدى مظاهر التبعية الشاملة التي ما زالت تعاني منها منطقتنا منذ المد الغربي العسكري والسياسي إليها في بداية القرن الماضي ، ولهذا فلا نستطيع تحميل المسرح مسؤولية التحرر والانفلات بمفرده من آليات الغزو الغربي الجبارة التي تتغلغل بتنام مضطرد في حياتنا السياسية والاقتصادية والإعلامية والثقافية والفكرية والاجتماعية . ولذا فلا بد من التكاتف بين كل فعاليات وأوجه الحضارة العربية ومن بينها كل مفردات الثقافة لمواجهة الهجمة الغربية على منطقتنا في إطار استراتيجية استقلالية شاملة تقوم على بلورة الذات المركزية للحضارة العربية ثم التفاعل مع غيرنا على أسس التكافؤ والاحترام من أجل خير البشرية . ولا بد لذلك من اتخاذ اجراءات عملية على كل المستويات للتنبيه لمخاطر هامشية الحياة العربية الناتجة عن تبعيتها لمركز خارج ذاتها .

❊ ❊ ❊

توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي

مصطفى رمضاني
وجدة/ المغرب

لقد ظلت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي مرتبطة بالتراث في أذهان كثير من الدراميين العرب ، بالرغم من أن طرح هذه الاشكالية لم يفلت من كثير من المزالق ، لأنه طرح كان ينطلق من ثنائية مفتعلة هي ثنائية الأصالة والمعاصرة . فالأصيل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً ، ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن المعاصرة ، إذ لا وجود لهما داخل بنية واحدة يمكن أن نطلق عليها اسم أصالة المعاصرة .

ويؤكد الدكتور حسن حنفي هذا الترابط البنيوي بين الأصالة والمعاصرة بقوله : **« انما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما ، بحيث تتحقق وحدة شخصية في حياة الفرد والمجتمعات »** .[1]

فالأصالة هي الرؤية المعاصرة للتراث ، لأننا حين نتعامل مع التراث ، لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي الى الماضي الذي انتهت وظيفته ، وانما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة ، تساهم في تطوير التاريخ وتغييره . فالفكر الانساني خليط من البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية التأثر والتأثير . وكل تراث لا يؤكد إستمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلاً . . **« لأنّ الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية ، تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل ، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركةً كلية لا تتجزأ . . . »**[2] .

فالأصالة إذن لا تقف في مقابل المعاصرة ، كما يضعها بعض الباحثين ، إذ لا تعارض بينهما . ويرى فؤاد زكريا أن للأصالة معنى آخر غير المعنى الزمني ، ذلك هو معنى الصدق مع النفس ، وهو معنى لا يعارض

---

(١) مجلة « المستقبل العربي » ـ اللبنانية عدد ٢٩ يوليو ١٩٨١ س ٤ ص ١٣٣ .
ويمكن الاستئناس بما جاء من آراء في الموضوع في المائدة المستديرة التي أقيمت بمناسبة المهرجان المسرحي العربي الحديث الذي أقيم بالرباط بالمغرب في شهر مارس ١٩٧٤ ـ أنظر مجلة الفنون المغربية ، عدد ٥ و ٦ سنة ١ ـ ص ٦٠ ـ ٧٣ .

(٢) د. عباس الجراري ـ الثقافة في معركة التغيير ـ دار النشر المغربية ـ البيضاء ـ ص : ٥٦ ـ ٥٧ .

المعاصرة . . . ويرفض الرأي القائل بأن الاصالة ترتبط بالعودة الى صدر الاسلام ، حيث الصفاء والنقاء ، لأنه رأي يخرق المراحل التاريخية وينفي صفة الاستمرار في الحركة التاريخية ، لأن أصحاب هذا الرأي يقفزون على عصور مختلفة ليصلوا الى صدر الاسلام . والأصالة ، في نظره ، تعني امتداد الجذور ، مادام كل انقطاع عنها ينفي عنها صفة الأصالة(٣) .

والحقيقة أن إشكالية تأصيل المسرح العربي جاءت مرتبطة بمجموعة من التحديات ، تتمثل في هيمنة المد الاستعماري ، ثم السلطة العثمانية ، وأخيراً ، الاحساس بالضعف أمام التقدم الغربي .

فالاهتمام بالتراث ، كما يؤكد الجابري ، له أكثر من علاقة بالهزائم المستمرة التي مُنِيَ بها العرب منذ حملة نابليون على مصر . ولعل هزيمة حزيران ١٩٦٧ كانت أعنف الصدمات التي زلزلت كيان الانسان العربي ، ولا أدلّ على ذلك من أن أهم الدراسات حول التراث قد ظهرت بعد الهزيمة مباشرة ، نحو : دراسات طيب تيزيني ، وغالي شكري ، وزكي نجيب محمود ، وأدونيس ، وعبدالله العروي ، وعبدالكبير الخطيبي ، ومحمد عابد الجابري ، وحسين مروة ، ويوسف الخال ، وحسن حنفي ، ومحمد عمارة . . . وغيرها من الدراسات التي دعت الى ضرورة الاهتمام بالتراث من أجل تأصيل الفكر العربي .

ولقد فطن رواد المسرح العربي منذ البداية الى غربة الشكل المسرحي الغربي ، كما فطنوا الى أن المستعمر يسعى الى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية ، لذلك لجأوا الى البحث عن هويتهم وتميزهم ، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم ، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميّزها ، ولأنه « شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور ، وأن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف ، ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه ، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه ، مضافة الى حقائق عصرنا »(٤) .

من هنا ، كان إلتجاء مارون النقاش الى مصادر تراثية شعبية وتاريخية يمثل نوعاً من التحدّي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية ، لأن هذا النوع من المسرح ماهو إلا وجه من أوجه المستعمر المختلفة ، كما أن الالتجاء الى التاريخ لاستيحاء بطولاته وأمجاده يعكس نوعاً من المواجهة الضمنية ، ذلك أن المبدع المسرحي كان يلجأ الى إحياء هذه الامجاد والبطولات لاستنهاض الهمم وبث الحماسة ، خصوصاً وأن المستعمر كان يفرض رقابة مشددة على الفكر . لذلك كان اللجوء الى التراث واجهة نضالية ، خاصة اذا علمنا أن كثيراً من هؤلاء المبدعين قد لعبوا أدواراً أساسية ـ وطنية أو اجتماعية ـ مهمة ، كما هو الشأن بالنسبة لمصطفى كامل ، صاحب مسرحية : « فتح الأندلس » التي ألّفها سنة ١٨٩٣ . وقبله لعب أبو خليل القباني ، دوراً اجتماعياً سياسياً خطيراً في سوريا ، حتى اكتسب مسرحه شعبية كبيرة اضطرت السلطة العثمانية الى نفيه من دمشق مع فرقته . ولعل القمع الذي كانت تفرضه السلطة العثمانية الى جانب الاستعمار ، كان من الأسباب المهمة ـ أيضاً ـ التي كانت وراء لجوء المسرحيين الى التراث ، كموقفٍ وطني أو قومي .

---

(٣) الاصالة والمعاصرة ـ فصول ـ ع ١ ـ مجلد ١ ـ س ١ ـ ص ٢٧ وما بعدها .
(٤) ماجد السامرائي : التراث منطلقا للمعاصرة ـ الأقلام ـ ع ٩ ، س ١٣ ، ١٩٧٨ ، ص : ٢٤ .

ولعل نظرةً سريعة الى المسرحيات التي قُدمت في تلك المرحلة تُبيّن مدى تهافت المبدعين على التراث[(٤*)] . ومن هذه المسرحيات نجد :

« أبو الحسن المغفل » لمارون النقاش ١٨٤٨ ، و« هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب » ، و« هارون الرشيد مع أنس الجليس » ، و« مهلهل سيد ربيعة » ، و« عنترة العبسي » ، و« كسرى أنوشروان » ، ثم « امرؤ القيس » . وهي كلها مسرحيات لأحمد أبي خليل القباني ، وهي بدون تاريخ . غير أنها كتبت على الأرجح ما بين ١٨٦٥ و ١٨٧٤ . ثم مسرحية « المروءة والوفاء » لخليل اليازجي ، و« كيلوبترا » لأسكندر فرح ، و« المعتمد بن عباد » لابراهيم رمزي ١٨٩٢ ، و« علي بك الكبير » لأحمد شوقي ١٨٩٣ ، و« أفكار الجحيم في التاريخ القديم » لداود مرعي ١٨٩٧ ، و« آدم وحواء » للخوري فيلمون ١٩٠٣ ، و« داود الملك » لبطرس البستاني ١٩٠٦ ، و« الرشيد والبرامكة » للأب أنطوان اليسوعي ١٩١٠ ، و« حرب البسوس » لمحمد عبدالمطلب ومحمد عبدالمعطي مرعي ١٩١١ ، ثم « صلاح الدين » و« مملكة أورشليم » لفرح أنطون ١٩١٤ .

إن هذه المسرحيات قد تعاملت مع التراث كمادة تاريخية جامدة ولم تستطع أن تجعل منه مادة حيوية حتى تملك مشروعية المعاصرة ، لهذا نجد أغلبها يتسم بالمباشرة في التعامل مع الأحداث والشخصيات التاريخية ، كما أن هناك سطحية في الطرح ، إذ يصبح التراث عند هؤلاء مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لايخلو من إقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف . . .

وهذا الموقف من التراث موقف سكوني ، لانه ، كما يقول عبدالله العروي ، دعوة الى الحياة في الماضي ، وهي دعوة خاطئة ، لذا يقترح ضرورة التسلح بالفكر التاريخي الغربي الممتد من عصر النهضة الى الثورة الصناعية للتخلص من النظرة المتخلفة الى التراث[(٥)] . وموقف العروي من التراث ، كما يبدو ، موقف إستعلائي ، لأنه يعتبره شيئا محصورا محفوظاً وغير متطور . وفي مقابل ذلك ، نجد محمد عابد الجابري يدعو الى التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة فقط . وهو يرى أن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية « قياس الغائب على الشاهد »[(٦)] ، لأنهم ينظرون الى الحاضر من خلال الماضي ، ويغيبون المستقبل . لذلك ، يؤكد بأن اعتبار التاريخ أحداثاً غير حركية مسألة لا تاريخية ، كما أن التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يسقطهم في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث ، بحيث تستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل . ويرى الجابري أن الاعتماد الكلي على الغرب أيضا يعتبر طرحا غير تاريخي ، لأنه يعتمد ، هو الآخر ، على الجاهز من الحلول . من هنا ، يؤكد بأن الخطوة الاولى التي ينبغي أن تتوافر عند العرب في تعاملهم مع تراثهم هي نقد العقل العرّبي . أي لابد من خلق قطيعة ابستيمولوجية مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط ، الذي كان يعتمد على الفهم التراثي للتراث . فالمهم إذن ، في نظره ، أن نحتوي التراث بدلاً من

(٤ مكرر) للمزيد من المعلومات في هذا الصدد ، يمكن العودة الى كتاب الدكتور محمد يوسف نجم « المسرحية في الأدب العربي الحديث » - دار الثقافة بيروت - ط ٢ - ١٩٦٧ .

(٥) سالم يفوت - التراث بين الهوية والاختلاف - دراسات عربية - ع ١ - ٢ - س ٢٠ - ١٩٣٣ .

(٦) « نحن والتراث » - دار الطليعة - بيروت - ط ٢ - ص : ٢٣ .

أن يحتوينا ، حتى لا تكون الذات جزءاً من هذا التراث ، لأن فصل الذات عنه كفيل بربط العلاقة بينهما بشكل عقلاني ، وبالتالي ، كفيل بتكوين تصور موضوعي عن هذا التراث نفسه .(٧) .

فالتراث ، إذن ، يتحدد من خلال علاقتنا نحن به . فهو ليس مادة نهائية أو جامدة ، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه . وهذا ما يفسر تعدد القراءات لحدث تاريخي واحد . فالتراث الواحد متعدد بتعدد المواقف والقراءات . وقد تكون هذه القراءات متناقضة ، لأن أية قراءة إنما تعكس موقفاً معينا ، والموقف لايعدو أن يكون ، في النهاية ، مُعطى ذاتيا .

ويؤكد الدكتور حسين مروة : أن حل مشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث يتوقف على موقفنا من التراث ومن الحاضر معا ، إذ لابد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث ، لأن كل موقف من التراث ينطلق من زاوية إيديولوجية .

يقول حسين مروة : « إن النظرة الى التراث تحمل بمحتواها دائما نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر ـ أيا كان زمن الحاضر ـ نحو الماضي »(٨) . لهذا ، يرى ، أنه لاستيعاب التراث ، لابد من النظر اليه في بنيته التاريخية ، وبعد ذلك ، نخضعه لأدواتنا العلمية المعاصرة ، ولموقفنا الايديولوجي ، لأن هذه العملية كفيلة بكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي ، وبين الحاضر بكل تناقضاته ، وبالتالي ، كفيلة بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق(٩) .

فالتراث ، إذن ، مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف ، لأنه لايقدم المعرفة مادامت المعرفة ملكاً للانسانية ، ولاتخص مجتمعا دون آخر . وهذه المعرفة نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل ، أي من خلال موقف إيديولوجي نكتسبه عبر التموضع الاجتماعي . لذلك فإن التعامل معه ينبغي أن يضع في الاعتبار أن التاريخ حركة مستمرة متجددة وليست وحدة كلية مغلقة أو مجموعة من الوحدات المغلقة(١٠) .

ولما كان التراث يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية ، فإن رواد المسرح العربي وجدوا أنفسهم مضطرين للعودة اليه بقصد « الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة »(١١) ، كما أنهم عادوا اليه لابراز رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى الى محو مقومات الشخصية العربية الاسلامية .

غير أن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا ، رغم ذلك ، أن يمتلكوا هذا الوعي النقدي بالتراث . لذلك جاءت إبداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والاقحامات الى جانب الاستعراض التاريخي للحوادث والشخصيات ، مع الغنائية

---

(٧) نفس المرجع ـ ص : ٢٧ ـ ٣٠ .

(٨) النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ج ١ . ط ٢ ـ ص : ٢٣ .

(٩) نفس المرجع ـ ص ٢٨ .

(١٠) عبدالله العروي ـ العرب والفكر التاريخي ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٨٠ ـ ص ٣١ .

(١١) د. عباس الجراري ـ من وحي التراث ـ يناير ١٩٧١ ـ ص : ٤ ـ ٥ .

والمباشرة وعدم التنسيق الخارجي للحوادث ، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلا ، دون تحويرها لتصبح فاعلة في الواقع .

ولقد طغى مد المسرح التراثي حتى أصبح الطابع المميز للمسرح العربي في فترة النهضة العربية ، بل ومازال المسرح التراثي هو الذي يطبع الساحة المسرحية العربية . فإذا عددنا المسرحيات العربية التراثية التي قدمت في آخر تظاهرة مسرحية عربية لحد كتابة هذه السطور ـ وهي تظاهرة المسرح العربي المتنقل الذي أقيم بالرباط[١١*] ـ سنجد أن أغلب ـ إن لم نقل كل ـ المسرحيات كان تراثيا ، إذ قدمت الفرقة الفلسطينية مسرحية « ثورة الزنج » للشاعر معين بسيسو ، وهي مسرحية تراثية تتناول قضايا الصراع العربي الاسرائيلي من خلال ثورة الزنج ، كما قدمت الفرقة الليبية مسرحية « بضربة قتل عشرة » لعبدالله البوصيري ، هذه المسرحية التي تسعى الى تعرية الواقع العربي من خلال شخصية أنور السادات ومحاكمتها سياسياً ، وبعد ذلك قدم الطيب العلج ، مسرحية « قاضي الحلقة » التي التجأ فيها الى شكل تراثي ، وهو الحلقة ، ليعالج قضايا اجتماعية واقعية . ثم قدمت الفرقة الأردنية مسرحية « فرقة مسرحية وَجدت مسرحاً فمسرحت هاملت » . . وهي مسرحية حاولت أن تستفيد من التراث الانساني من خلال شكل تراثي احتفالي . أما الفرقة العراقية فقدمت مسرحية « المتنبي » وهي عبارة عن سيرة ذاتية تراثية لشخصية الشاعر العربي : المتنبي . أما فرقة الأمارات العربية ، فقدمت مسرحية تراثية هي « مأساة أبي الفضل » ، وهي عبارة عن تركيب مسرحي لمسرحيات تراثية تعالج قضية البطولة في ارتباطها بالقدس ، مع وضع مقابلة بين واقع هذا الأخير أيام صلاح الدين وواقعه اليوم . ونفس الفكرة تقريباً نجدها في مسرحية « قالوا العرب قالوا » للفرقة الجزائرية ، إذ تعالج قضية الواقع العربي وتمزقاته من خلال العودة الى التراث ، وذلك بإحياء صقر قريش ـ الذي كوّن ملكه في الاندلس ـ حتى يرى مآل إليه العرب في العصر الراهن . وانتهى المهرجان بمسرحية تراثية هي مسرحية « كتاب الامتاع والمؤانسة » للطيب الصديقي . وهي محاكمة تراثية لأفكار أبي حيان التوحيدي . وقد كانت الصيغة التي قدمت بها المسرحية تراثية أيضا ، حيث اعتمد الصديقي على الأغاني الشعبية والحلقات والديكور التراثي ، كعادته في مسرحياته التراثية . وهكذا فقد بدأ المهرجان تراثيا وانتهى تراثيا .

والملاحظ أنه ، حتى العروض المسرحية التي قدمت على هامش هذا المهرجان ، كانت تراثية ، نحو : مسرحية « جحا في الرحى » لفرقة المسرح البلدي بالدار البيضاء . وكان مقرراً أن تُقدم أيضا مسرحية : « امرأة قميص وزغاريد » لفرقة المسرح العمالي بوجدة ، وهي مسرحية اعتمدت في أحداثها وشخوصها على التراث ، إلا أن الفرقة لم تحضر المهرجان ! . .

أما فيما يخص المغرب ، بصفة عامة ، فإنّ انطلاق المسرح في شكله الغربي قد بدأ تراثيا ، حيث قدمت فرقة محمد عز الدين ، لما زارت المغرب ، مسرحية « صلاح الدين الأيوبي »[١٢*] سنة ١٩٢٣ ، وتلتها مسرحيات تراثية أخرى كانت تركز على الجانب الأخلاقي والوطني من أجل بث الحماسة واستنهاض الهمم ، نحو : مسرحية « الرشيد والأمير

(١١ مكرر) من ١٦ الى ٢٦ ابريل ـ ١٩٨٤ .

(١٢ مكرر) وهي رواية نثرية شعرية ذات خمسة فصول (هكذا سميت كما يظهر من خلال عنوانها) ، لنجيب حداد ـ المطبعة اليوسفية بباب الخلق بمصر .

غانم » لنجيب حداد أيضاً ، و « المنصور الذهبي » لمحمد بن الشيخ ، و « العباسة أخت الرشيد » ، و « أمير الاندلس » ، و « مجنون ليلى » لأحمد شوقي . . . وغيرها من المسرحيات التي جعلت التراث مرجعها الأساسي لطرح قضايا واقعية .

أما بالنسبة للهواة ، فان آخر مهرجان مسرحي ـ وهو المهرجان الخامس والعشرون ـ قد كان هو الآخر حافلاً بالمسرحيات التراثية ، إذ قدمت ست مسرحيات كلها تراثية . فجمعية العمل المشترك بسلا ، قدمت مسرحية « خمس ليالي في حضرة الجيلالي » . . وهي مسرحية تراثية احتفالية ، تتناول حياة شاعر الملحون الجيلالي متيرد . وكان من الطبيعي أن يقدم عبدالمجيد فنيش ـ مؤلف ومخرج المسرحية ـ اتجاهه هذا في طابع احتفالي ، لأنه ، من ناحية ، عضو من أعضاء جماعة المسرح الاحتفالي ، ومن ناحية أخرى ، فإن المسرحية كلها محاكمة لأشعار الملحون التي قدمها الجيلالي متيرد . وبعد ذلك ، قدمت فرقة أشبال البيضاء مسرحية « البحث عن شهرزاد » لمؤلفها : المسكيني الصغير ، وهي كما يظهر من عنوانها : مسرحية تراثية أيضا ، تحاول محاكمة الواقع من خلال تراث ألف ليلة وليلة . والجدير بالذكر أن المؤلف ينتمي الى جماعة المسرح الثالث ، وهو مسرح يجعل التراث همه الأول في ارتباطه بالواقع . أما مسرحية « السيرك » التي قدمتها جمعية العمل المشترك بالجديدة ، فمسرحية احتفالية إعتمدت على الفنون الأحتفالية كالألعاب البهلوانية وفنون السيرك . وهي تجربة جماعية ، أشرف عليها المبدع المسرحي الاحتفالي : عبدالكريم برشيد . وقدمت اللواء بتازة مسرحية « التزيف » لمحمد مسكين ، وهي مسرحية تعالج قضية الصراع في جنوب لبنان ، ولكن المخرج محمد بلهيسي قد وظف الاخراج الاحتفالي ، فأقحم فنوناً تراثية شعبية ، كالرقص الشعبي والملحون والحلقات ، حتى يلائم تكوينه الاحتفالي . أما فرقة خشبة الحي بمراكش ، فقدمت مسرحية « المفتاح » ليوسف العاني ، وهي مسرحية تنطلق من حكاية شعبية تراثية متداولة . وقد التجأت الفرقة في إخراجها الى التقنيات الشعبية لتحقق اللقاء الشعبي كما يقتضي النص . وأخيراً ، قدمت فرقة المسرح الطلائعي بوجدة « المسيّح في بغداد » ، وهي مسرحية تراثية اعتمدت على فن الحلقة والمداح ، وحاولت أن تجعل من التاريخ العباسي خلفيتها المرجعية لتربط بين صراع الأمين والمأمون ، وبين تناقضات المجتمع العربي الراهن . وبهذا ، كان المهرجان تراثياً كله .

والجدير بالذكر أنه قُدم عرض مسرحي على هامش المهرجان فكان تراثيا أيضا ، والعرض هو « امرؤ القيس في باريز » . . من تأليف عبدالكريم برشيد ، وإخراج صوصي علوي محمد . والمسرحية احتفالية ، تعالج واقع المهاجرين العرب في علاقته بالواقع العربي الداخلي ، وذلك من خلال طرح احتفالي فنتازي يعتمد على التراث العربي ليجعل من شخصية امرىء القيس شخصية معاصرة تكتشف مفارقات العالم العربي المهزوز .

من هنا إذن ، يبدو أن بداية المسرح العربي كانت تراثية ، وما زال التراث يعتبر الخلفية المرجعية الأساسية لمبدعينا الدراميين ، حتى قال بعض النقاد بأن اللجوء الى التراث إنما هو نوع من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة في طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر .

ونحن إذ نورد هذا الرأي ، لاننفي الأسباب السياسية التي كانت وراء التجاء المبدع الدرامي الى التراث ، مادام يجد فيه الرمز التاريخي الذي يعلق عليه قضاياه ، هذه القضايا التي لاتسمح الرقابة بطرحها . ولكن بالرغم من ذلك ،

فإن اللجوء الى التراث كان يحقق بعداً جماليا خاصا ، ذلك ان توظيف شخوص أو أحداث التراث كفيل بتحقيق جمالية خاصة في الابداع المسرحي ، لأن هذا التوظيف أداة تحقق نوعاً من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا . وبالطبع ، فإن المبدع المسرحي كان يدرك أن مهمته لاتكمن في إيصال المعارف فقط ، بل تكمن أيضا في تحقيق نوع من التأثير والجمالية . لذلك كان يبتعد عن تناول تلك القضايا تناولاً مباشرا ، فالتجأ الى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية وغيرها من الوسائل التي تحقق هذه الجمالية .

ويؤكد محمد مسكين أنه ، الى جانب هذه الخلفيات التي كانت وراء الخطاب التراثي في المسرح العربي ، نجد البعد الأنطولوجي الوجودي الذي يتمثل في محاولة اللجوء الى التراث من أجل تحقيق الذات ، نتيجة الاحساس بالدونية أمام جبروت التقدم الأستعماري الغربي . لذلك كان التراث يشكل الوقاية التي تقي الانسان العربي من هذا الغزو الغربي ، وبالتالي ، تحقق له النهضة المتوخاة . بل إن البعد الأنطولوجي يتمثل في مدى محاولة البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث ، تكون بديلاً للصيغة الغربية . يقول محمد مسكين : « والمقصود بالضرورة الانطولوجية هو أن هذا الارتباط بين المسرح والتراث لم يكن يستهدف منه الحصول على قيمٍ جمالية أو معرفية أو إيديولوجية ، رغم حضور كل هاته العناصر كخلفيات لهذا الارتباط ، بل إن هذا الارتباط طُرح كشرطٍ ضروري وحاسم يرتبط بوجود المسرح العربي ذاته ، هذا المسرح الذي واجه الاختيار « الهامليتي » الصعب : أن تكون أو لاتكون ! ! مبدأ وجود المسرح العربي ارتبط بالتعامل مع التراث ، حيث كان هذا المدخل الأنطولوجي لضرورة تحقيق كينونة هذا المسرح » [١٢] .

فتعامل المسرح العربي مع التراث إذن ، في نظر محمد مسكين ، قد جاء نتيجة حملات التشكيك المختلفة التي انصبت عليه ، إلى جانب التهميش والغربة التي لحقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من لدن الفكر الاستعماري ، لأنها تعكس الذاكرة التراثية وتملك بعداً جماليا شعبيا خاصا على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة . وبهذا ، اختلفت الآراء حول وجود أو عدم وجود تراث مسرحي عند العرب . وأغلب الدراسات تؤكد أن الأمة العربية لم تعرف الفن المسرحي إلا في منتصف القرن الماضي ، وبالضبط حينما قدم مارون النقاش ، مسرحية « البخيل » لموليير ، سنة ١٨٤٨ [١٣*] . بل وكما يقول توفيق الحكيم : « فقد تردد الأدب العربي في قبول هذا اللون الغريب عليه ، فتركه زمناً خارج جدرانه ، يسمع بأمره من أفواه النظارة دون أن يحفل بالألتفات اليه أو الخوض فيه » [١٣] .

ولقد استعرض محمد عزيزة ، الآراء التي تعرضت لسر غياب المسرح عن الثقافة العربية ، وحاول مناقشتها ليؤكد بدوره : أن سر ذلك الغياب يرجع بالدرجة الاولى الى انعدام الصراع في الحضارة العربية الاسلامية .
والصراع عنده أربعة أنواع :

- صراع عمودي ، ويتمثل في مواجهة الحرية البشرية للارادة الالهية .

---

(١٢) من أجل مسرح نقدي ـ أنوال (المغربية) ع ٤٨ ـ س ٤ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٣ .

(١٣ مكرر) هناك من يجعل سنة ١٨٤٧ هي بداية المسرح العربي ، نحو محمد كمال الدين ، في كتابه « رواد المسرح المصري » ـ سلسلة المكتبة الثقافية ـ ع ٢٥٢ ـ ص : ٧ ، وزينب منتصر في بحثها : « مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي » ـ الاقلام ـ ع ٧ ـ س ١٢ ـ ابريل ١٩٧٧ ـ ص : ٣٤ .

(١٣) الملك أوديب ـ المطبعة النموذجية ـ ص ١١ .

- صراع أفقي ، ويتمثل في صراع البطل مع القوى الاجتماعية .
- صراع ديناميكي ، ويتمثل في مواجهة العفوية البشرية للقدر .
- صراع داخلي ، وهو صراع الفرد مع نفسه ، أي هو الشعور بالوجود بشكل عدائي .[١٤]

وبعد ذلك ، يؤكد محمد عزيزة بأن الأسلام حال دون وجود المسرح كما عُرف عند اليونان . ولكن رغم كل هذا فهناك استثناء لهذا الغياب ، يتجلى بصفة خاصة في التعازي الشيعية . يقول هذا الباحث : « **الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي هذا ، هو التعازي الشيعية . . التي أعطت الاسلام ، إعتباراً من القرن السابع ، الشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه** »[١٥] .

أما عز الدين اسماعيل ، فيرى أن العرب لم يعرفوا الفكر الموضوعي الذي هو أساس الشكل الدرامي . فالمؤلف المسرحي في نظره يمتاز بالادراك المأساوي للحياة . **وبالرغم من أن الشعراء العرب عرفوا الحزن والمأساة ، فإنهم عبَّروا عنها بشكل غنائي ، ولم يتجاوزوا ذلك الى الادراك المأساوي**[١٦] .

والحقيقة أن هذه الآراء وغيرها مما لا يسمح المجال لاستعراضها ، قد انطلقت في تفسير هذا الغياب من موقع الباحثين الغربيين والمستشرقين على الخصوص ، إذ أنهم ينظرون الى المسرح من زاوية واحدة فقط ، هي زاوية الصيغة الغربية الأرسطية حتى لكأنَّ ما حدده أرسطو كقاعدة لما يسمى بفن المسرح صالح لكل زمان ولكل مكان ، وحتى لكأنَّ الجنس الأدبي إنتاج ثابت ونهائي لا يخضع لشروط واقعه التاريخية .

فإذا كان العرب لم يعرفوا الفن الدرامي بمعناه الأرسطي ، فإن هذا لم يمنع من أن يمارسوه بشكل آخر ، ما دام هذا الفن إنتاجاً إنسانيا وليس خاصاً بالاغريق أو بالغرب فقط[١٦*] . فقدتحدث كثير من الدارسين عن وجود أشكال من المسرح الانساني ـ عند الصينيين واليابانيين وفي إيطاليا وجنوب افريقيا ـ لا تلائم الشكل المسرحي الأرسطي . بل إن الغربيين أنفسهم أصبحوا يشكون في إنسانية هذا الشكل ، وصاروا ينادون بالعودة الى المسرح الشرقي الذي يتناقض كلياً مع المسرح الغربي الأرسطي . ومن هذا المنطلق أيضا ، وجدنا كثيراً من الدارسين يؤكدون على وجود مسرح عربي قبل تجربة مارون النقاش ، وينطلقون في ذلك من الأبداعات المسرحية الاحتفالية الشعبية ، كما نجد ذلك عند الدكتور علي الراعي[١٧] حيث يؤكد صراحة بأنه « **يمكن القول ـ بكثير من الوثوق ـ بأن العرب والشعوب الاسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرونٍ طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر** »[١٨] . وهذه

---

(١٤) الجزء الاول والثاني من كتاب : الاسلام والمسرح ـ ترجمة د . رفيق الصبّان ـ كتاب الهلال ـ ع ٢٤٣ أبريل ١٩٧١ .

(١٥) نفس المرجع . ص . : ٤٢ ، ويمكن مراجعة كتاب د . عباس الجراري الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه ـ ج ١ ـ ط ١ ـ مكتبة المعارف ، الرباط ـ ص : ٢٤٢ ـ ٢٤٨ .

(١٦) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ـ دار الفكر العربي ـ ١٩٨٠ ـ ص : ٤٩ .

(١٦ مكرر) يمكن مراجعة ماكتبه د . عباس الجراري في هذا الصدد ، في كتابه السالف الذكر ـ ص : ٢٤٨ وما بعدها .

(١٧) في كتابيه الكوميديا المرتجلة وفنون الكوميديا ـ سلسلة كتاب الهلال ـ ع ٢٤٨ ـ س ١٩٧١ .

(١٨) المسرح في الوطن العربي ـ عالم المعرفة ـ ص : ١١ .

الحقيقة يؤكدها أيضا كثير من الدارسين في نوع من الحماسة كما يؤكدها دارسون آخرون في معرض حديثهم عن الأدب العربي بصفة عامة[١٩] .

ولقد حاول كثير من الدارسين والمبدعين المسرحيين أن يجيبوا على هذه التساؤلات حول وجود المسرح العربي أو عدمه من خلال إبداعات تطبيقية ، كما فعل الطيب الصديقي في التجائه الى التراث ليستمد منه الصيغ الشعبية نحو الحلقة والمقامات وسلطان الطلبة والملحون وكتب التاريخ وغيرها . . . يقول الصديقي في هذا الصدد : « وبما أنَّ هناك في الشرق والغرب من يقول : ليس لدى العرب مسرح ، في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائماً ، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون . والمقامات بالنسبة إليّ ، سواء للهمذاني أو للحريري ، كلها مسرحيات . . أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة ، وأنا أحاول ما أمكنني داخل هذه الاعمال أن أجد مرة ثانية أشكالا جديدة للمسرح العربي لا ارتباط لها بالأشكال المعروفة في الغرب . **أنا مقتنع من حيث الاشكال أن عندنا مسرحاً عربيا أصيلا لا يمتّ بصلة الى المسارح الأخرى** »[٢٠] .

ونحن في استعراضنا لبعض تلك الآراء التي حاولت الاجابة عن تلك التساؤلات حول وجود أو عدم وجود المسرح العربي ، نسعى لتأكيد حقيقة أساسية : **هي أنَّ لجوء الدراميين العرب الى التراث قد كان له ما يبرره فنياً ، ذلك أن هذه العملية إنما تؤكد سعيهم الحثيث نحو تأصيل صيغة المسرح العربي ، هذا التأصيل الذي يعطيهم صفة الحداثة ، إذ لا حداثة حقيقية إلا في الأرتباط بالتراث** ، كما يرى حسين مروة .[٢١]

فالتراث العربي يشكل حصيلة الثقافة العربية التي تستمر مع وجدان الجماعة ، وتفرض نفسها بإلحاح على المثقف المعاصر ، لأنه يكتسب وعيه بهذا التراث حتى يحدد موقفه منه ، ما دام هذا الأخير كما رأينا لا يحمل قيمته بداخله بقدر ما يحددها الدارس من خلال موقفه منه .

وعليه ، فإن توظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية ، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل . **فالفنان المسرحي يلجأ الى التراث ، لا ليمارس حنينه نحو ذلك الأرث التليد ، ولكن ليفرز معاناته ويُسقطها على معطيات التراث** ، وبهذا يمتد خيط التاريخ ليصل الى الحاضر عبر أدوات فنية . **فهو إذن يتجاوز التصور السكوني للتراث لأنه يأخذ منه ، ويضيف اليه أبعاداً جديدة من خلال رؤيته المعاصرة** . وهذا يعني أن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيا نقديا ، هو الذي يفجر ما في هذا التراث من دلالات إيحائية ، ويكشف ما فيه من طاقات متفجرة قادرة على التجدد والاستمرار . ولهذا ، فلما كان التراث دائب الحضور في وجدان الانسان ـ لأنه جزء من ذاكرته ـ فإن الفنان المسرحي يستغل هذه العلاقة لمخاطبة المتلقّي عبر قنوات يدركها هو الآخر بكل عفوية ، لأنها

---

(١٩) نحو : محمد كمال الدين ، في كتابه : العرب والمسرح ـ كتاب الهلال ، ع ٢٩٣ ـ س ١٩٧٥ ، ونحو : شوقي ضيف ، في كتابه : العصر العباسي الثاني ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط ٣ ـ ص : ٧٧ .

(٢٠) أحمد محمد عطية : تأصيل المسرح العربي ـ قضايا عربية (اللبنانية) ع ١٢ ـ س ٧ ، ١٩٨٠ ـ ص : ١٣ .

(٢١) أبرز المبدعين العرب هم من الاتجاه الواقعي ـ الاتحاد الاشتراكي : ع ٢٤٧ ـ ٢٣ فبراير ١٩٨٤ ـ ص : ٧ .

أيضا جزء من ذاكرته ، ويسعى في ذلك الى استرفاد عناصر تراثية عبر دراسة مكونات المتلقّي المعاصر حتى تتسع هذه العناصر لاستيعاب رؤ يته المعاصرة بكل ما فيها من تعقيد وتكثيف لتصل الى هذا المتلقّي بحرارتها وأصالتها .

ولقد تنوعت مصادر التراث بحيث لا يمكن حصرها في جانب واحد من جوانب النشاط الانساني . ويتراوح هذا التنوع بين ما هو أدبي وفلسفي وديني وأسطوري وفولكلوري وصوفي ، وبين ما هو محلي وإنساني ، كما تنوعت معطيات هذا التراث نفسه ما بين أحداث ومواقف وشخصيات وصيغ جمالية وأشكال تواصل متعددة سمعية وبصرية . غير أن المبدع المسرحي لا يأخذ من هذا التراث الا ما كان ذا علاقة بمعاناته ، بحيث يربط الذاتي بالموضوعي دون أن يتخلى عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي ، وذلك حتى تكتسب التجربة بعداً إنسانياً . وبالطبع ، فإن هذه المصادر التراثية ليست مصادر واقعية بالضرورة ، إنما قد تكون خرافية أو أسطورية ؛ ولكن ما يهم المبدع منها هو ذلك البعد الذي يمكن أن توفره له . غير أن هذا البعد لا يحقق الايحاء المنشود بمفرده ، إذ لا بد من أدوات مساعدة يحددها السياق الخاص ، لأن الحدث التراثي الواحد يأخذ كل مرة بعداً معينا حسب الغاية التي يرسمها المبدع ، وحسب السياق الذي يركب فيه .

ولقد أكدنا بأن الفنان المسرحي يلجأ الى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الابداع . وينبغي في هذا الصدد أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له ، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية ، اذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية ، لأنه كثيراً ما يُسقِط الفنان المسرحي أبعادَ رؤ يته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية ، فيصبح الخطاب التراثي خطاباً مضبَّبا لا يحقق التواصل . لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الايحائية نابعةً من قدرة المصدر التراثي على الايحاء والتعبير . فقد يوظف الفنان حدثاً تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعوري بالرؤ ية المعاصرة ، وقد يوظف جزءاً من هذا الحدث يستطيع أن ينقل الأبعاد المختلفة لمعاناته الخاصة ، كما قد يكون هذا التوظيف ضمنياً لا يصرح فيه الفنان بما أخذه من التراث ، إلا أن الحضور الذي يفرضه الحدث التاريخي في وجدان المتلقّي يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالته الايحائية . وبهذا يتحدَّد عمق التجربة وخصوبتها ، ومدى قدرتها على تحوير التراث وجعله قادراً على الحضور في مختلف الأزمنة والأمكنة .

وهكذا حاول رواد المسرح العربي أن يستوعِبوا فعالية التراث ، فاتجهوا اليه يستلهمون منه موادهم وصيغهم بقصد تجاوز الشكل المسرحي الغربي . ولقد كان أحمد شوقي أكثر إدراكاً لهذه الفعالية من غيره من الرواد ، حينما أدرك أنَّ لهذا التراث طاقةً حيوية كفيلة بالأجابة عن بعض القضايا المعاصرة . وهذا ما تنبَّه له عز الدين اسماعيل ، حينما أكد بأن شوقي قد سجل لحظة وعي جديدة بالتراث ، لحظة تحمل معنى الاتصال والانفصال : الاتصال بالتراث لأنه اتجه اليه كمادة ، والأنفصال لأن القالب الفني لا يرتبط بهذا التراث أصلاً[٢٢] . وبالطبع فإنّ هذا القالب ينطلق من وعي تاريخي وجمالي جديد ، وهو وعي عمل على تشكيل هذا التراث وإعطائه بعداً يرتبط بالمرحلة التاريخية الجديدة . فقد استلهم شوقي موضوعاته من التراث ، إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز الرصد التاريخي للحدث ، فجاءت مسرحياته عبارة

(٢٢) توظيف التراث في المسرح ـ فصول (المصرية) ـ ع ١ ـ مجلد ١ أكتوبر ١٩٨٠ ـ ص : ١٦٨ .

عن صِيَغ تاريخية خالية من الأبعاد الايحائية الكفيلة بربط الماضي بالحاضر ، عبر وعي نقدي بهذا التراث . فشوقي قد « وقع تحت سيطرة التاريخ بحيث يمكن أن نرد أحداث تلك المسرحية(٢٢*) الى مصادرها الأصلية بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة »(٢٣) .

وإذا كان شوقي لم يستطع أن يحقق مسرحاً تراثيا قادراً على التجاوب مع القضايا المعاصرة بشكل واع ، فإن توفيق الحكيم يعد بحق أول فنان مسرحي عربي استطاع أن يستحضر التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته المعاصرة . لذلك وجدناه يرحل عبر مصادر متنوعة تتراوح بين القرآن والتراث الشعبي والرسمي ـ العربي والفرعوني والاغريقي ـ . وتعد هذه المرحلة حلقة في مسلسل رحلته الطويلة عبر مدارس الفن الدرامي من كلاسيكية وتراثية ولا معقول وواقعية . ويعلل الحكيم نفسه سر هذه الرحلة بقوله : « فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي ، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الاخرى في نحو ألف سنة »(٢٤) .

فقد عاش توفيق الحكيم صراعا فكريا حينما أراد أن يكتب للمسرح : هل ينطلق من النموذج الاغريقي ليكون معاصرا ؟ أم يبحث في تراثه عن هذه الصيغة التي تحقق الأصالة للمسرح العربي ؟ وكان من نتائج ما آل اليه هو أنه وجد في التراث مادة غنية يمكنها أن تحمل هموم قضايا معاصرة ، فوظّف هذه المادة في القالب الأرسطي الكلاسيكي ، وإن كان ميالاً منذ البداية الى البحث عن كيفية تقرب إبداعه من الوجدان الشعبي . وهذا ما يفسر إلتجاءه الى بعض قصص ألف ليلة وليلة كما في مسرحية : « علي بابا » التي ألفها في بداية رحلته التراثية سنة ١٩٢٥ ، وفي مسرحية « شهرزاد » التي استقى فكرتها العامة من حكايات ألف ليلة وليلة .

إن مصادر الحكيم التراثية متنوعة بين ما هو شعبي وإسلامي وعربي وفرعوني وإغريقي ، وتتناول قضايا فكرية خطيرة من خلال الخلفية التراثية نحو الصراع بين الزمن والواقع والقدرة والحكمة ، والعقل واللذة وغيرها من القضايا التي ينظر لها من خلال ما يسميه بالتعادلية(٢٤*) .

ففي مسرحية « أهل الكهف » ، حاول الحكيم أن يحافظ على الاطار العام لقصة أهل الكهف كما وردت في القرآن ، كما حاول أن يحافظ أيضا على الاطار الزماني والمكاني لها . غير أن أحداث المسرحية تبدأ باستيقاظ الفتية الذين حددهم المؤلف في مشلينا ومرنوش ويمليخا الراعي مع كلبه ، إضافةً الى شخصيات ثانوية أخرى في المسرحية(٢٥) . أما القرآن الكريم ، فلم يحدد عدد الفتية بذليل قوله تعالى : « قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل » .(٢٦)

(٢٢ مكرر) نعني بها : مسرحية مجنون ليلى .

(٢٣) عبدالحميد ابراهيم ـ المصادر التاريخية في مجنون ليلى ـ فصول ـ ع ١ ـ مجلد ٣ ـ ديسمبر ١٩٨٢ ـ ص : ١٨٠ .

(٢٤) المسرح المنوع ـ المطبعة النموذجية ـ ص : ٧ .

(٢٤ مكرر) انظر كتابه : التعادلية المطبعة النموذجية ـ ط ١٩٥٥ ـ ص : ١٢١ .

(٢٥) المسرحية ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ط ١ ، ١٩٧٨ .

(٢٦) القرآن الكريم ـ سورة الكهف ـ آية ٢١ .

ثم إن الحكيم جمع بين المصدر القرآني والتراثي والمصدر الشعبي في مسرحية « سليمان الحكيم » ، حيث وظّف قصة سليمان مع الهدهد ، وبلقيس مع رجال دولتها ، كما يصورها القرآن في سورة النمل[٢٧] ، وأضاف شخصيات أخرى أهمها : الصياد الذي يجعله أداة تساهم في الحوار الدرامي . ولكي يكثّف من هذا الحوار ، وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت ، المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة . ومن خلال هذه القصة تطرق الى قصة داخلية من خلال تقنية الاستخراج المسرحي ـ وهي تقنية معروفة في التراث الاحتفالي الشعبي ـ وسيطورها أكثر : عز الدين المدني ، في مسرحه التراثي كما في مسرحيته : ديوان الزنج . أما القصة الداخلية ، فتتعلق بصراع امرأتين حول طفل ، إذ ادعت كل واحدة منهما أنه لها[٢٨] . وقد وردت نفس القصة في مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » لبرتولد بريخت ، لانها قصة شعبية إنسانية كثيرة التداول على الألسن . كما أن الحكيم قد ربط في هذه المسرحية بين قصة الصياد والعفريت ، وبين مسرحيات أخرى تعالج نفس الفكرة عبر الخلفية التراثية ، نحو مسرحية « عبد الشيطان » لمحمد فريد أبي حديد ، و « دموع إبليس » لفتحي رضوان ، ثم « هاروت وماروت » لأحمد باكثير . وهي مسرحيات تعالج قضية العالم فاوست مع الشيطان .

أما فيما يخص المصدر التراثي الثالث ـ أي التوراة ـ فيتجلى في أسلوب المسرحية الشاعري كما يؤكد المؤلف ذلك صراحة في المقدمة التي كتبها للمسرحية . وفي هذا الصدد يقول محمد مندور « لقد أخذ توفيق الحكيم من نشيد الانشاد لسليمان صفحات بأكملها » .[٢٩]

وتعتبر المصادر اليونانية المصدر الرابع الذي اعتمد عليه الحكيم . فمن خلاله كتب مسرحية « بجماليون » التي يطرح فيها مبدأه التعادلي ، وهو مبدأ يكرره في أغلب مسرحياته . وهذا ما يؤكده بنفسه في مقدمة المسرحية حيث يقول : « إني أعالج إذن أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية ، ومع ذلك ، من يدري ربما لحظ بعض النقاد القراء أن أهل الكهف « المقتبسة عن القرآن وشهرزاد المستلهمة من ألف ليلة وليلة ، و« بجماليون » المنتزعة من أساطير اليونان ، ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد » .[٣٠] وما هذا المبدأ غير الصراع بين الفن والحياة . وكأنّ هذه المسرحية تعكس شخصية توفيق الحكيم نفسه . أما في مسرحية « أوديب » فنجده يستفيد من التراث اليوناني[٣٠*] ، ويجعل من أسطورة أوديب خلفية مرجعية ليقيم الصراع بين الواقع والحقيقة . ويتمثل الواقع في كون أوديب ملكاً لطيبة ، وزوجاً لجوكاستا ، وأباً لأنتجونا . أما الحقيقة فتتمثل في كونه إبناً لجوكاستا ، وقاتلاً لأبيه لايوس ، وأخاً لأنتجونا من الأم .

وإذا كان توفيق الحكيم يستمر في مسرحياته التراثية طارحاً نفس المبدأ التعادلي ، فإن أحمد باكثير قد تناول أسطورة

---

(٢٧) القرآن الكريم ـ آية ١٥ ـ ٤٤ .

(٢٨) سليمان الحكيم ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ ص : ٢٩ ـ ٣٠ .

(٢٩) مسرح توفيق الحكيم ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ط ٣ ، ص : ٦٩ .

(٣٠) بجماليون ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٧٨ ـ ص ٩ .

(٣٠ مكرر) هناك من يشك في نسبة هذه الاسطورة الى اليونان ويردها الى أصل فارسي أو فرعوني . يمكن في هذا الصدد مراجعة ماكتبه الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه « الأسطورة في المسرح المصري المعاصر » ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٧٥ ج ١ ـ ص : ١١١ .

أوديب في مسرحيته : « مأساة أوديب »[٣١] من منظور إسلامي ، إذ حاول أن يفضح رجال الدين المزيفين . « فترسياس » عنده رمز للمصلح الديني الذي يعرّي تلاعبات الذين يجعلون الدين مطية لقضاء مآربهم .

أما علي سالم ، في مسرحيته : « أنت اللي قتلت الوحش »[٣٢] ، فقد حاول أن يجعل ترسياس رمزاً للشعب المصري الذي لا يتنبأ فقط بما سيحدث لمصر ، ولكنه أيضاً يساهم في تغيير حركة التاريخ . ويؤكد محمود أمين العالم بأن هذه المسرحية ترمز ببساطة الى ما حدث لمصر سنة ١٩٥٦ ، باعتباره تمهيداً لهزيمة حزيران . فالانتصار في سنة ١٩٥٦ لم يكن انتصاراً حقيقيا ، بل كان انتصاراً خادعا يمهد للهزيمة ، لأنه انتصار رافقه كبت وخوف ، إضافةً الى جزئيته باعتباره اعتمد على الحلول الفردية التي تؤكد بطولة الفرد . . في حين أن البطولة الحقيقية هي بطولة الكل[٣٣] .

ولقد حاول كثير من المسرحيين العرب الاتكاء على التراث لمعالجة قضية العدالة الاجتماعية ، كما فعل فتحي رضوان في مسرحيته : « دموع إبليس » ، وأحمد باكثير في « أوزيريس » و « هاروت وماروت » و « فاوست الجديد » ، وبكر الشرقاوي في « أصل الحكاية » ، وتوفيق الحكيم في « ايزيس » و « سليمان الحكيم »[٣٤] وغيرهم . . .

وإذا كانت هذه المسرحيات تستلهم التراث من أجل قضايا معاصرة ، فإن مسرحيات أخرى قد حاولت أن تتجاوز رصد الظاهرة التراثية الى التنقيب في هذا التراث نفسه بما يختزنه من طاقات جمالية كفيلة بتعويض الصيغة المسرحية الغربية . لذلك فقد سعى بعض الدراميين العرب منذ أواسط الستين الى ربط المادة التراثية بالصيغة التي تنبع من هذا التراث ، باعتبار أنه لا يمكن الفصل بين المحتوى والشكل ، وأن إشكالية التأصيل لا ترتبط بالمادة التراثية فقط ، خاصة اذا علمنا أن هذه المادة نفسها إنتاج إنساني وليست خاصة بحضارة دون أخرى . لهذا ، فقد كان الوعي بفعالية التراث كوحدة غير مجزأة ، مرتبطاً بمرحلة الهزيمة الكبرى في حزيران ١٩٦٧ التي تركت شرخاً عظيما في الذاكرة العربية ، فكان اللجوء الى التراث ردةً ثقافية تعكس مدى قلق المبدع العربي وتصدعه ، مما أدى به الى البحث حثيثاً عن الهوية المفقودة . وبالطبع ، فإن التراث هو ذلك الخزان الذي يحافظ دائما على الأرث التليد من البطولات والامجاد وغيرها . وهذا ما يفسر ذلك الزخم من المسرحيات التراثية التي ظهرت مباشرة بعد مرحلة الهزيمة ، حيث ركزت على بعض الشخصيات التراثية التي تمثل البطولة والتضحية ، وحاولت أن تُسقطها على واقع الوطن العربي المتردي لتكتسب هذه الشخصيات أبعادا معاصرة ، نحو شخصية الحسين بن علي والحلاج وصلاح الدين الايوبي وأبي ذر الغفاري وغيرها من الشخصيات .

ولم تقف بعض الابداعات الاخرى عند توظيف أحداث التراث وشخصياته ، وإنما تجاوزت ذلك الى استلهام بعض صيغه الأحتفالية كنوع من الردة الفنية ضد كل ما هو غربي وكل ما هو قمعي ، من ذلك ما نجده في بعض الدعوات التنظيرية نحو دعوة يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس وعبدالكريم برشيد وعز

---

(٣١) دار الكتاب العربي ـ القاهرة ١٩٤٩ .
(٣٢) دار الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٧٠ .
(٣٣) الوجه والقناع في مسرحنا العربي العاصر ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ١ ـ ص : ٢١٧ .
(٣٤) أنظر د . أحمد شمس الدين الحجاجي = الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ـ دار الثقافة ـ ج ٢ ـ ص : ٤٦٤ ومابعدها .

الدين المدني وغيرهم . وسنقتصر على ذكر الارهاصات التراثية العامة في انتظار أن تخصص دراسة مستقلة لهذه الدعوات الاحتفالية التراثية .

لقد كان التركيز على الشخصية التراثية الثائرة في فترة ما بعد الهزيمة رد فعل عنيف لما خلفته هذه الهزيمة من آثار في الوجدان العربي ، لذلك وجدنا ثلاثة من المبدعين المسرحيين يستلهمون شخصية الحسين بن علي ، باعتباره ثائراً وشهيداً ، فقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيتين : « حسين ثائراً » و « الحسين شهيداً » . ثم كتب محمد علي الخفاجي مسرحية « ثانيةً يجيء الحسين » . وكتب محمد العفيفي : « هكذا تكلم الحسين » . وهي كلها مسرحيات تؤكد على البطولة من أجل المصير الجماعي .

فعبد الرحمن الشرقاوي عمل على إبراز خلفية الصراع الطبقي في مسرحية الحسين ثائراً ، فجعل الحسين بن علي ورفاقه يمثلون القوى المستضعفة ، أما ابن زياد وأصحابه ، فيجسدون القوى المستغلة المالكة التي تستعبد الناس بالمال . فالحسين كما يصوره الشرقاوي بطل يجسد القوى التي تعمل على تحقيق المساواة الاجتماعية والقضاء على الفوارق الطبقية .[٣٥] وصراعه أيضا يفضح الخيانة العربية المتمثلة في أصحابه الذين كانوا يكاتبونه من أجل الدفاع عن القضية المشروعة . إلا أن ابن زياد أغراهم بالمال فانصاعوا له مخلفين وراءهم تلك الوعود ، فكانت الهزيمة إذن من نتائج هذه الخيانات :

ـ الحسين : ما الذي غيَّركم عن طلب العدل إذن .
أهو ما أطمعكم فيه من العيش الرغيد المطمئن ؟
رجل ١ : قد سئمنا الخوف والفقر فدعنا آمنين !
رجل ٣ : قد خدعناه بحق !
رجل ٤ : نحن معذورون والله أمام ابن زياد . . .
رجل ٥ : أرجالٌ نحن ؟ بل والله أشباه رجال جبناء[٣٦] . . .

والى جانب هذه الشخصية الثائرة ، نجد شخصية صلاح الدين الأيوبي في مسرحية « باب الفتوح » لمحمود دياب ، تأخذ بُعداً آخر غير الذي نجده في التاريخ العربي . فالأنتصارات التي حققتها هذه الشخصية لم تكن غير بطولات فردية كما يصورها محمود دياب . فصلاح الدين لم يكن خالقا للنصر على الصليبيين ، بل إن الشعب هو الذي خلق ويمكنه أن يخلق الانتصار . لذلك يصور المؤلف هذا الانتصار انتصاراً قاصراً ، لأنه انتصار عسكري فقط لم يستطع تحقيق مجتمع ديموقراطي .

والى جانب هذه القضايا ، فإن مسرحية « باب الفتوح » تتناول قضية السياسة الشعبية التي تنطلق من احتياجات الناس . لهذا ، يطرح المؤلف شخصية أسامة : الكاتب الذي يتجه الى صلاح الدين ليعطي له كتاب الفتوح ، وهو

(٣٥) الحسين ثائراً ـ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـ ص : ٢١٠ ـ ٢١٣ .
(٣٦) الحسين شهيداً ـ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـ ص ٤٥ ـ ٤٦ .

كتاب يتضمن تقريراً عن أسباب فشله في تحقيق الانتصار الكلي ، ويكشف القناع عن وهم الانتصار الجزئي . فالانتصار كما تطرحه المسرحية ينبغي أن يكون شاملا : إنسانيا واجتماعيا واقتصاديا وعسكريا . أما الانتصار الذي حققه صلاح الدين ، فقد كان في صالح التجار ومن والاهم .

وبالطبع فإن المؤلف هنا يتجاوز التعامل الحرفي مع التاريخ لينطلق الى طرح رؤى مكثفة ، تهدف الى استشراف المستقبل . لذلك نجده يربط بين الواقع والحلم ، وبين التاريخ المكتوب والمتخيَّل ، لأن المسرحية تنطلق من رؤية ثلاثية تكون نسقا متكاملا ، هو التاريخ والواقع والمستقبل(٣٧) .

فباب الفتوح نموذج جيد للمسرحية التراثية التي تعاملت مع التراث كحركة حيوية متفجّرة ، لأن محمود دياب قد وقف منه موقفاً إستشرافيا ، خاصة وأنه جمع بين التراث كمادة وكتقنية ، إذ وظّف فنية الأستخراج المسرحي حينما أدخل قصة أبي الفضل الذي يريد العودة الى القدس بعد انتصار صلاح الدين ، كرمز للحلم بالاستقرار . وبما أن الاستقرار لم يتم ، فإن شخصية أبي الفضل تُعد إمتداداً لأسامة في فضح الفشل المرتبط بالانتصار ، هذا الأنتصار الذي لن يتحقق إلا إذا كان شعبياً .

إن هذا التعامل مع التراث موجة بدأت بعد ثورة ١٩٥٢ ، التي لم تحقق الحلم الذي كان ينشده الانسان العربي ، فكان أن ظهرت علامات الهزيمة منذ أواسط الستين . وهذا ما يفسر إلتجاء الدراميين العرب ، ليس فقط الى مادة التراث - كما أشرنا - بل والى صيغه وأشكاله التعبيرية أيضا ، نحو ما فعله : محمود دياب نفسه في مسرحية « ليالي الحصاد » سنة ١٩٦٧ ، إذ لجأ الى بعض الصيغ الشعبية المعروفة في الريف المصري ليجعل منها إطارا يحتضن قضايا واقعية ومعاصرة . فقد إلتجأ محمود دياب الى شكل السامر المصري ليجعل منه شكلاً مسرحيا قادرا على احتضان قضايا خطيرة - نحو : الصراع الاجتماعي - لأن المضامين لا تنفصل عن أشكالها . لذلك فقد جاءت « ليالي الحصاد » مرتبطة بشكل السامر الشعبي ، لأنها تطرح قضايا شعبية .(٣٨) وتتجلى هذه الشعبية في جعل المسرح وسيلة في يد الجمهور يطرح من خلالها قضاياه المعيشية . لهذا ، انطلقت المسرحية من ظاهرة السامر ، التي يمارسها الانسان الشعبي يومياً بطريقة عفويّة بعدما ينتهي من عمله في المساء ، فيكون الليل فضاء لطرح القضايا من خلال هذا الفن .

والمسرحية ، في حد ذاتها ، تطرح قضية الشكل المسرحي عبر مجموعة من الفلاحين الذين بدأوا في قضاء ليلة السمر بعد يوم متعب في عمل الحصاد . ففي هذه الليلة يبدأ السمر بالضحك والحكايات البسيطة ، لتتسع الحلقة ثم يقوم بعض السامرين ليشخص أفعال أحد أفراد القرية . ومن خلال هذا التشخيص العفوي يتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بريئة الى طرح قضايا معيشية تقطر صدقاً وأصالة . وقد حاول المؤلف أن يحرر شخصياته لتنطلق في الحوار بكل تلقائية ، حتى جاءت المسرحية تجمع بين الشعبية من خلال لغتها وأسلوبها وبساطة أحداثها ، وبين الأصالة التي تأكدت من خلال ما قدمه شبان القرية من أحداث يعيشونها يوميا . وإلى جانب كل هذا فإن المؤلف سعى الى جعل هذه

---

(٣٧) اعتدال عثمان : الواقع والتاريخ - قراءة في باب الفتوح ، فصول - ع ٣ - مجلد ٢ - أبريل - يونيو ١٩٨٢ - ص ٢٤١ .
(٣٨) في حوار مع نبيل فرج - المسرح (المصرية) ع ٣ - س ١ أغسطس ١٩٨١ ص : ٥٣ .

الصيغة مفتوحة وقابلة للامتداد . فهي تنطلق من السامر الريفي ، ولكنها تستفيد من تقنيات مسرحية متقدمة نحو توظيف المسرح داخل المسرح على شكل ما يدعو له بيرانديللو ـ بالرغم من أن هذه التقنية كانت معروفة في الأدب العربي القديم باسم الاستطراد ـ ، كما تستفيد من مسرح الحلقة والكوميديا المرتجلة ؛ الى جانب استفادتها من دعوة يوسف ادريس الى مسرح السامر ، لأن هذه المسرحية تعد تطبيقا جيداً لما نادى به ليس كتقنية مسرحية فقط ، ولكن كظاهرة مسرحية شعبية منغرسة في الوجدان الشعبي . يقول جلال العشري : « غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذي بدأ يطالب باشكال جديدة للمسرح ، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ومن تقاليدنا المسرحية الفلكلورية ، وهي الدعوة التي إستجاب لها من قبل : يوسف ادريس ، عندما قدم مسرحيته المثيرة « الفرافير » بدعوى التعرف على ملامحنا المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتنا المستقلة في المسرح . فثمة فارق كبير بين الكاتبين : يوسف ادريس ومحمود دياب ، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الاول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى . . . أما محمود دياب ، فمستفيدٌ إستفادةٌ واضحة مما دعا اليه يوسف إدريس ، مما أنجزه بالفعل . فقد استطاع في مسرحية « ليالي الحصاد » أن يتجه الى التعبير الطبيعي المباشر ، محافظاً على السامر في شكله البدائي الأول . . . »[٣٩] .

إن فن السامر الذي اعتمدت عليه مسرحية « ليالي الحصاد » انعكاس لذلك المد التأصيلي المرتبط بالبحث عن صيغة بديلة للمسرح الأرسطي وربما هذا ما يفسر الاسلوب الكاريكاتوري الساخر الذي عالج به محمود دياب مضمون المسرحية ، وخاصة موضوع « الصنيورة » الذي كان كثير الاغراء بالنسبة للجمهور ، حيث وفر لهم المشاركة فعلاً بعدما دخل الممثلون قاعة العرض المسرحي وهم ينشدون أغاني ريفية ، دون أن يضعوا ذلك الحاجز الوهمي الذي يفصلهم عن هذا الجمهور . كما أن الاستعانة بالمواويل والرقصات الشعبية قد ساهمت بدورها في إبراز ذلك الطابع الاحتفالي في المسرحية .[٤٠]

وإذا كان محمود دياب قد استجاب للدعوة الاحتفالية التي نادى بها يوسف ادريس ، فإن مبدعين آخرين قد التجأوا الى التراث ، عامةً ، والشعبي منه بصفة خاصة ، ليستلهموا منه ليس المادة فقط ، ولكن الشكل التعبيري الموحي أيضا . ولقد كانت أغلب المسرحيات التراثية التي ظهرت في أواخر الستين وبداية السبعين تستفيد من التنظيرات المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة ، والتي كانت تُلح على ضرورة الاستغناء عن الصيغة المسرحية الأرسطية ، والعودة الى الاشكال الاحتفالية التي يزخر بها تراثنا الشعبي .

ففي هذا الاطار ، وجدنا مجموعة من المبدعين يستجيبون لهذه الدعوات بوعي فني يسعى الى تأصيل المسرح العربي ، نحو قاسم محمد ، في مسرحياته : « بغداد الأزل بين الجد والهزل » ـ التي تجمع بين الصورة الأحتفالية والملحمة الشعبية ـ[٤١] ، و « مجالس التراث » ، و « كان يا ماكان » ، ويوسف العاني في « المفتاح » ، وعادل كاظم في

(٣٩) المسرح أبو الفنون ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧١ ـ ص ٢٦٥ .

(٤٠) أنظر في هذا الصدد : التعليق الذي قدم على المسرحية تحت عنوان ليالي الحصاد في المسرح العمالي ـ مجلة الحياة المسرحية (السورية) ع ١٤ ـ خريف ١٩٨٠ ـ ص : ١٠٣ وما بعدها .

(٤١) انظر موضوع عصام محمد : صورة الاحتفالية في الملحمة الشعبية : الاقلام ـ ع ١ ـ س ١٩ ، ١٩٨٤ ، ص : ١٨٦ .

« الزمن المقتول في دير العاقول » ، و « المتنبي » و « مقامات أبي الورد » ونجيب سرور في : « ياسين وبهية » و « آه ياليل ياقمر » ورشاد رشدي في « اتفرج ياسلام » ، ورياض عصمت في « الحداد يليق بأنتيجون » ، و « كوميديا السندباد » ، وسمير العيادي في « عطشان يا صبايا » ، و « هذا فاوست الجديد » و « رحلة السندباد » . . ومصطفى الحلاج في « الدراويش يبحثون عن الحقيقة » ، ونور الدين فارس في « جدار الغضب » ، ومعين بسيسو في « ثورة الزنج » ، وصلاح عبدالصبور في « الحلاج » و « بعد أن يموت الملك » ، وعدنان مردم بك في « الحلاج » ، ومحمد رجاء فرحات في « جحا والشرق الحائر » و « كليلة ودمنة » و « باب الأسد والثور » . . .

والى جانب هؤلاء ، نجد مبدعين مسرحيين آخرين كانوا أكثر تشبعاً بالتراث ، إذ حاولوا أن يُرْفِقوا إبداعاتهم التراثية والاحتفالية بمحاولات تنظيرية ، أو دعوات يلحّون فيها على ضرورة تطويع الصيغ الاحتفالية لتكون قادرة على احتضان الابداعات المسرحية ، ولتكون بديلاً للصيغة الأرسطية التي تأخذ طابعا زجريا ، لأنها لاتستجيب لمكونات الجمهور العربي الذي مارس المسرح عفوياً عبر التظاهرات الاحتفالية المتنوعة . ومن هؤلاء المبدعين نجد يوسف ادريس ، وتوفيق الحكيم ، وعلى الراعي - بالرغم من أنه باحث ناقد وليس مبدعا - ، ثم سعد الله ونوس ، وعز الدين المدني ، وفرقة المسرح الأحتفالي ، وفرقة الحكواتي ، وفرقة الفوانيس ، ثم جماعة السرادق المصرية . وسوف لانتعرض لهذه المحاولات الاحتفالية كما ذكرنا في هذا البحث لأنها تحتاج إلى دراسة مستقلة .

ونشير في هذا الصدد الى أن هناك بعض الدارسين العرب الذين برزوا من خلال ابداعاتهم الاحتفالية التراثية ليطعّموا هذه المحاولات ، ولكنهم لم يطرحوا تنظيرات خاصة بهم ، لأنهم كانوا يجعلون إبداعاتهم تبين عن أفكارهم وميولاتهم الفنية ، نحو : ألفريد فرج ، الذي سعى حثيثاً في مجموعة من مسرحياته الى تأكيد المسرح الاحتفالي الشعبي بالعودة الى التراث الشعبي . ولم تكن هذه العودة اعتباطية ، إنما كانت مرتبطة بالنزعة الشعبية التي سادت في كثير من الكتابات مباشرة بعد هزيمة حزيران .

فالتراث الشعبي يمثل روح الشعب ووجدانه وتفكيره . وبما أن المسرح لقاء جماهيري شعبي ، فإن ألفريد فرج قد عمل على تأكيد هذا اللقاء بينهما : أي بين التراث الشعبي والمسرح الذي هو لقاء شعبي أيضاً . ويتجلى ذلك في استغلاله لأسلوب الحكاية الشعبية والقص المعروفين في قصص ألف ليلة وليلة ، كما في مسرحيته : « على جناح التبريزي وتابعه قفة » ، وفي « حلاق بغداد » . أما في مسرحية « سليمان الحلبي » ، فقد اعتمد على التاريخ الحديث ليبرز المواقف البطولية الفردية من خلال الطالب الأزهري سليمان الحلبي ، الذي رفض الاستسلام ، فقتل الجنرال كليبر ، قائد الحملة الفرنسية الاستعمارية على مصر . وقد وظّف ألفريد فرج في هذه المسرحية مجموعة من التقنيات المعروفة في المسرح الكلاسيكي ، كالكورس الذي أضفى عليه طابعا شعبيا ليصبح هو الراوي الذي يحكي الأحداث ويعلق عليها كما في هذا المشهد :

- الكورس : في الرابع عشر من أبريل سنة ١٨٠٠ أنذر الجنرال كليبر مدينة مصر بالتسليم ورفض الثوار الانذار ، وفي اليوم التالي بدأ الهجوم(٤٢) .

---

(٤٢) ألفريد فرج - سليمان الحلبي - روايات الهلال - ع ٢٠١ سبتمبر ١٩٦٥ - ص : ٢٦

فالكورس لايقوم فقط بدور الراوية ، ولكنه يصبح طرفاً مساهماً في الحوار ، كما هو الشأن بالنسبة للرواة المعروفين في التراث العربي الشعبي . ويرى محمود أمين العالم أن هذه المسرحية من أعمال التاريخ ، وأنها محاولة جادة وواعية « لبناء شخصية تراجيدية أصيلة على المسرح العربي ، مستمدة من تراثنا الفكري والاجتماعي والتاريخي معاً »[٤٣] .

وفي مسرحية : « جواز على ورقة طلاق » ، يستفيد ألفريد فرج من مسرح الارتجال كما هو معروف عند المؤلف الايطالي (بيرا نديللو) . . إذ تبتدىء المسرحية ببداية مفتوحة بين الفنانين والجمهور ، فيصور المؤلف بعض أحاسيس الفنانين تجاه الصراع القائم بينه وبين المخرج ، ثم ينتقل الى نقد المسرح الميلودرامي السائد ، ليكشف بعد ذلك عن لعبة التمثيل . وكأنَّ الفريد فرج بهذا ينظر للصيغة المسرحية التي عرفها الانسان العربي في السامر والحلقة ، ليتجاوز الصّيغة الأرسطية التي تحول دون التواصل الحي بين الممثل والجمهور بسبب الجدار الرابع الذي يرى فيه ضماناً يوهم المتفرجين بأنهم شهود عيان لحادث حقيقي .[٤٤] ويتأكد هذا التنظير منذ بداية النص المسرحي ، كما في هذا الحوار الدالّ :

ـ المخرج : (بصوت طلق رنان) أيها السادة ، إسمحوا لي بصفتي مخرج المسرحية أن أقدم لكم زملائي . . . (يدخل المؤلف في دائرة الضوء) النجمة (يذكر إسم الممثلة ، فتدخل في دائرة الضوء) النجم (يذكر إسم الممثل فيدخل في دائرة ضوء) : إتفقنا . . . نرتجل لكم الليلة المسرحية . . .

المؤلف : (يقاطعه) مسرحية لافيها ضحك ولا فيها ميلودراما ، لاغنا ولا رقص ولا الحاجات اللي بتحاول تغويكم بيها مسارح الغواية إياها .

المخرج : (يقاطعه باستياء) تسمح خليني أنا . . .
المؤلف : (مكملاً) لكن فيها حياتكم[٤٥] .

ثم يوظف ظاهرة التمسرح ليجعل من لعبة التمثيل فرجة مكشوفة الحيل أمام الجمهور . فبعد انتهاء كل مشهد ، يدخل المؤلف أو المخرج ليشرح بعض الأشياء أو يعلق عليها ، أو ليعلن عن أشياء أخرى ، كما هو الأمر بالنسبة للحكواتي أو الراوي الشعبيين .

فهذا الطرح الذي ينادي به الفريد فرج من خلال هذا النص المسرحي يُعَد تطبيقاً ملموسا للدعوة التي رفعها كثير من مبدعينا قصد خلق مسرح عربي شعبي أصيل . ولا تتمثل هذه الشعبية في الصيغة الاحتفالية التي تجعل من العرض المسرحي حفلا مفتوحا يشارك فيه كل المحتفلين فقط ، ولكنها تتمثل أيضا في الموضوعات التي لها مساس بالواقع الملموس . لذلك وجدنا ألفريد فرج يطرح قضية الصراع الاجتماعي من خلال مشكلة اجتماعية ، هي الحب والزواج . . في علاقتيهما بالوضع الطبقي . فالمسرحية تنطلق من قصة حب بين زينب ، الفتاة الشعبية البسيطة ، وبين

(٤٣) الوجه والقناع في مسرحنا العربي العاصر ـ ص : ٢٣٥ .
(٤٤) ألفريد فرج ـ دليل المتفرج الذكي الى المسرح ـ سلسلة الهلال ع ١٧٩ ـ س ١٩٦٦ ـ ص : ١٣٢ .
(٤٥) جواز على ورقة طلاق ـ سلسلة الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ع ٢ ـ ديسمبر ١٩٧٢ ـ ص : ٩ .

مراد ، الذي يمثل الأرستقراطية التي حملت في وقت معين شعار الثورة والتقدمية وما الى ذلك ، مما جعله يعيش مفارقات خطيرة بين تصوراته وبين موقعه الطبقي . لهذا كانت نهاية ممارساته جريمة بيروقراطية ، تجلت في اغتصابه لزينب ، بعد ما استغل موقعه كرئيس لمصنع تشتغل فيه زينب . وحتى لاتُداس كرامته الطبقية ، طلب الزواج منها شريطة إسقاط الجنين . وبعد الزواج المزيف ، تطلب زينب الطلاق ، إلا أن مراد يرفض ، خوفاً على مصالحه . وفي النهاية يقترح حلا . . هو الذي يشرح عنوان المسرحية ، ذلك أن مراد يقرر القيام بالطلاق والزواج في نفس الوقت . فبمجرد ما ينتهي « المأذون » من كتابة ورقة الطلاق ، يأمره مراد بكتابة عقد الزواج . غير أن زينب بمجرد ما تحصل على ورقة طلاقها ، تدخل غرفتها لتبقى هناك بدون رجعة ، إذ تنتحر ، رافضةً هذا الواقع الذي تُداس فيه كرامة الانسان .

ولقد استغل الفريد فرج في هذه المسرحية النكتة الشعبية الخفيفة والروح الفنتازية ـ حيث يختلط الواقعي بالخيالي ـ ، ووظّف مجموعة من الخصائص الاحتفالية نحو الرواية ، إذ يقوم المخرج بدور الراوية حينما يتعلق الأمر بالتعليق على أحداث ، أو بسرد أخبار تاريخية ، أو حينما يتعلق الأمر بالارتجال ، لانه من حين لآخر يخاطب المخرج أو المؤلف أو التقنيين أو يعطى آراءه حول المسرح الأصيل ، . كما أن المسرحية تحاول إشراك الجمهور في الحوار باعتباره يساهم في إعطاء الحلول للقضايا الواقعية التي يطرحها المؤلف .

فالطابع الاحتفالي إذن يطغى على هذا النص المسرحي ليس على مستوى التخطيط السنوغرافي فقط ، ولكن حتى على مستوى الكتابة الأدبية ، كما في هذا الحوار :

ـ المؤلف : من فضلكم ، أنا مش عايز مناقشة في الكواليس ، ناقشوني قدام الجمهور .

المخرج : ده طلبك ؟

المؤلف : أي مناقشة في مسرحية زي دي ، هي جزء من المسرحية ومن حق الجمهور يطلع عليها .

الممثل : فيه حاجات خاصة .

المؤلف : مافيش حاجات خاصة .

الممثلة : إيه المانع ؟

المخرج : على كيفك ، أنا نقدي على اللي تم تأليفه هو الآتي : أنت بدأت بقصة حب وبعدين نسيت الحب واستغرقتنا في جريمة طبقية ، أنا باتساءل عن تصرف مراد اللي ما ظهرش منه في آخر الفصل أثر لحبه اللي شفناه في الأول ، هو ده تصرف واحد يحب ومع حبيبته ؟ .

المؤلف : التصرفات المتناقضة أحيانا بتبقى واقعية جداً ، خصوصاً إذا صدرت عن شخصية متناقضة .[٤٦]

وأمام هذا الحوار حول طريقة الكتابة ، يدخل المبدعون في حوار مع الجمهور الذي يكون هو الحكم ، خاصةً في نهاية المسرحية التي تنتهي نهاية مفتوحة ، إذ يعمل المؤلف على جعل هذا الجمهور شاهداً على انتحار زينب ، فيشركه في الحوار من خلال الارتجال لأنه هو الآخر مسؤول عن هذه الحادثة . فكأنّ المؤلف يُحمِل المجتمع مسؤولية الوضع

(٤٦) المسرحية ـ ص : ٤٩ .

الطبقي الذي يكرس الاستغلال بمختلف ألوانه . فحينما يسأل ضابط الشرطة والد زينب « سيد » عن المتهمين ، يرد سيد باتهام الجميع :

ـ سيد : الاستاذ ده (المؤلف) والاستاذ ده (المخرج) والبهوات دول (الجمهور)[٤٧] .

غير أن المخرج يقترح أن يرسل كل الجمهور بشهاداتهم الى عنوان قاعة المسرح حتى يثبتوا فعلاً حضورهم ، لأن المسرحية لن تتم إلا بمشاركة الجمهور :

ـ المخرج : (لضابط الشرطة) السيد وكيل النيابة بيقول لسيادتك مش ضروري حجزهم ، إنما نرجوكم ، نرجوكم أيها السادة بصفتكم شهود الحادث أن ترسلوا لعنوان المسرح شهاداتكم ، وبهذا انتهت المسرحية وشكراً .[٤٨]

أما في مسرحية « حلاق بغداد » ، فقد اتجه ألفريد فرج الى التراث الشعبي والأدبي ليستلهم مسرحيتين شعبيتين ، ويعيد صياغتها بأسلوب لايخلو من سحر ونكتة ونقد كاريكاتوري . وهذا ما جعل « حلاق بغداد » تأخذ طابعا احتفاليا فنتازيا ، لان تعاملها مع التراث لم يقف عند حدود استلهام القصة الشعبية أو الاستفادة من التاريخ الأدبي ، وإنما تَعدّى ذلك الى جعل هذا التراث إطاراً عاما تدور فيه أحداث ليسقط الواقع بكل تناقضاته على عالم خيالي مدهش يجعل المتلقي يعيش في عالمين : عالم القرن العشرين بكل تعقيداته وملابساته ، وعالم ألف ليلة وليلة بخوارقه وعجائبه . وبهذا ، كانت المسرحية من أجود المسرحيات التي حاولت الاقتراب من الوجدان الشعبي ببساطتها وفنتازيتها . والمسرحية في أصلها تتكون من حكايتين منفصلتين : الأولى مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة ، وهي حكاية « يوسف وياسمينة »[٤٩] التي حاول فيها المؤلف الحفاظ على الطابع الاحتفالي والخيالي للحكاية الاصلية ، وإن غيّر في الظروف والوقائع . أما الثانية ، فهي مسرحية « زينة النساء » ، فقد استوحاها من إحدى قصص « المحاسن والاضداد » للجاحظ .

فبالرغم من صفة العجائبية التي تظهر في مسرحية « حلاق بغداد » ـ باعتبار أن المؤلف قد حافظ على الجو الفنتازي للتراث ـ ، فإننا نفهم بسهولة الطرح التقدمي الذي تنوولت به قضية العدالة الاجتماعية في المجتمع العربي . « فأبو الفضول » ماهو إلا رمز للانسان المضطهد والمقهور طبقيا في مجتمع يسوده الاستبداد والاستغلال والكبت . كما أن الخليفة ماهو إلا رمز للحلم بالمجتمع الديموقراطي الذي يعطي لكل ذي حق حقه دون استغلال نفوذ أو سلطة . فمنديل الأمان الذي يعطيه السلطان لأبي الفضول ليس كافياً لخلق الأمان ، لأن في ذلك حلاً فرديا . أما الحل الجماعي ، فهو أن تعطى مناديل الأمان لكل فئات الشعب المقهورة :

---

(٤٧) المسرحية ـ ص : ٨٥ .

(٤٨) نفس المرجع والصفحة .

(٤٩) هذه المسرحية مستمدة من حكاية مزين بغداد ـ ألف ليلة وليلة ج ١ ـ ط ١٠ لمشهد الحسين ـ القاهرة ـ ص : ١١٣ .

- الخليفة : ماهذا الذي تهذي به ؟ خذ (يرمي له بمنديله) إليك منديل الأمان لايؤذيك أحد وهو في كمك . تكلم .

زينة : أمَّنك الخليفة ، يا أبا الفضول .

القاضي : (للوزير جانبا) لعله لايقتل في كل يوم قتيلا محتميا بالمنديل .

الوزير : (جانبا) الأمان لهذا المشاغب ؟

أبو الفضول : ألا تأخذ هذا المنديل مني ثانية . . . أبداً ؟

الخليفة : لا آخذه منك أبداً .

أبو الفضول : بربك وحياة رأسك الغالية وحق إيمانك بالله والعدل . . . اعطِ كل رجل من رعيتك منديلا[٥٠] .

ومن هنا ، يصبح التراث عند ألفريد فرج مشجبا يعلق عليه قضايا معاصرة ، رغم أنه حافظ على جو القصص الشعبي . إلا أن ذلك كان وسيلة فقط لتحطيم صنمية الشكل المسرحي الغربي ، هذا الشكل الذي كان يقيد الفنان والجمهور معاً من خلال قوانينه الصارمة . فألفريد فرج يجمع في أسلوبه المسرحي المتميز بين النزعة الشعبية والكوميديا المرتجلة ، كما عند علي الكسار وحمام العطار . وهذه الحقيقة يؤكدها هو نفسه في حديث له عن تجربته الساعية الى تأصيل المسرح العربي حيث يقول : « وأنا أسعى للجماليات الشعبية ، لم يكن مسعاي في فراغ ، وإنما عمدت الى العودة الى الاصول والمنابع الشعبية والاستعراضية تثبيتا للاصالة والتميز وللهوية الوطنية لفننا الحديث . لهذه الغاية ، استلهمت تراثنا القومي والشعبي : ألف ليلة وليلة ، والجاحظ ، وملحمة الزير سالم ، واستقيت من نبع الكوميديا الشعبية »[٥١] .

لقد لجأ الفريد فرج الى التراث ليعقلنه من خلال طرح قضايا اجتماعية سياسية وفكرية أحياناً ، كما في مسرحيته « الزير سالم » ، إذ وظف الملحمة العربية الشعبية التي تتحدث عن الصراع الذي خاضه سالم ضد التغلبيين عامةً ، وضد جساس خاصة . وسبب هذا الصراع هو أن جساسا البكري قتل ملك العرب كليبا زوج أخته جليلة - وهو من تغلب - ، لذلك يقوم سالم لأخذ الثأر ، فلم يرض لا بالفدية ولا بالتصالح ، لأنه كان يطلب العدل الحقيقي : وهو إرجاع كليب حياً . غير أن المؤلف رأى في هذه الحكاية مأساة أخرى غير مأساة الدم ، رأى فيها مأساة فكرية تتمثل في محاولة تجميد الزمن . فالعدل الذي يطلبه سالم - وهو إرجاع كليب حيا - أمر مستحيل . لذلك فالصراع الذي يجسده ألفريد فرج عبر سالم وجساس هو صراع بين الكائن والممكن .

---

(٥٠) حلاق بغداد - دار الفارابي - بيروت - ط ٢ ، ١٩٧٥ - ص ١١٠ - ١١٢ .
(٥١) الفن المسرحي من خلال تجاربهم - فصول - ع ٣ - مجلد٢ - ص ٢٢٨ .

وبالطبع ، فإن هذا الطرح سيجرنا الى التفكير في الصراع الفكري الدائر في الساحة العربية حول التحديث والتصنيع والتنمية وما الى ذلك مما هو كفيل بإخراج الوطن العربي من التخلف . فالمؤلف لم يتعامل مع هذه الحكاية من موقع المؤرخ أو المفكر التاريخي ، وإنما تعامل معها من موقع فنان حاول أن يفلسف التاريخ من منظور نقدي واع . لهذا إستطاع أن يطرح حلاً لهذه المأساة الفكرية ، ويتمثل الحل في « هجرس » ابن كليب الذي ولد بعد موت أبيه . وهجرس هو البديل لذلك الصراع الذي دام سنين طويلة بين البكريين والتغلبيين ، هؤلاء الذين أرادوا أن يوقفوا مسيرة الزمن ليعيدوا كليبا حيا ، كما هو واضح من جواب سالم العنيد :

ـ مرة : سندفع كل ما نملك في سبيل السلام : أرواحا ومالا وسلاحا ، تكلم يا صاحب الثأر .

سالم : كليب حيا لا مزيد[٥٢] .

وبينما يستمر جساس وسالم في الحرب ، يقوم هجرس ليحكم الحكمة والعقل ويحقن الدماء ، لأن العدل يُطلب بالعقل لا بالسيف . فكيف نعيد الزمن الى الوراء لنحيي كليبا ؟ فالعقل يقتضي أن ننظر الى الأمام لا إلى الوراء :

ـ هجرس : ثمة ماهو أقوى من السيف والخنجر : العقل ! . . إن تبرير القتل أفظع من القتل ، وتغطية الدماء بستر من المعاذير أبشع من سفكها . أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر الى الخلف وأنت تسعى لأحقاق الحقوق . . . نعم لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل ، إذن أنظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن ، ذلك أننا من الممكن أن نسفك دم أجيال كثيرة لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم الى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة . أيها السادة أديروا ظهوركم للأمس الدامي الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله ، فذلك أدعى للائتلاف وهو بداية حياتكم . . .[٥٣]

فألفريد فرج يرى الثبات هو الموت الحقيقي ، وهو الظلم والعدو الذي ينبغي محاربته . أما العدل ، فهو التغير والتجدد . وبالطبع ، فإن تعامله مع هذه الحكاية كان تعاملا مرنا ، إذ أنه طوع شخصية هجرس لتخدم فكرته المعاصرة . فهجرس كما تصوره الحكاية الشعبية شخصية تساهم في سفك الدماء لأنه يدبر مكيدة لخاله جساس قصد قتله . غير أنه في المسرحية يصبح بطلا ، لكن بدون سلاح لأنه فارس بعقله ورزانته . وكأن المؤلف يرمز به الى الشباب العربي المتشبع بالعقل ، والذي يؤمن بالتغيير من أجل التعامل مع الواقع بنظرة استشرافية . أما سالم وجساس ومن والاهما في فكرة القتال ، فيعدون رمزاً للسفليين الذين لايرون الخلاص الا في الماضي الثابت . ومن هنا ، نكتشف فكر ألفريد فرج التأصيلي ، هذا الفكر الذي يرى في التراث حركة متحركة حيوية متجددة ، وليس مجرد حوادث انتهت بانتهاء زمانها . ففي هذه المسرحية نجده يطوع فكرة الحكاية الأصلية في التراث الشعبي ليجعل من شخصية سالم

---

(٥٢) ألفريد فرج ـ الزير سالم ـ دار الفارابي ١٩٧٥ ـ ص ٧٣ .

(٥٣) المسرحية ـ ص : ١٧٤ ـ ١٧٥ .

شخصية تشبه شخصية أمرىء القيس على نحو ما يصورها تراثنا الادبي ، كما يطور أسلوبها ليبدأ المسرحية بنهاية هاته الحكاية المتمثلة في اعتلاء هجرس على العرش . وكأن المؤلف بذلك يجعلنا مباشرة أمام الفكر المستقبلي الذي هو إمتداد شرعي للتراث .

أما على المستوى السينوغرافي ، فقد وظف الفريد فرج مجموعة من التقنيات الشعبية الاختفالية نحو الاستخراج والرواية والسمر ، وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور ، كما كان يفعل الرواة في التظاهرات المسرحية الشعبية العربية .

ويبدو أن موضوع العدل قد استأثر باهتمام الدراميين العرب ، ذلك أن فترة أواخر العقد السادس وبداية العقد السابع من هذا القرن قد عرفت مجموعة من المؤلفين الذين جعلوا التراث مطية لطرح فكرة الصراع الاجتماعي والعدل والتحرر ، وما ذلك من القضايا التي فرضتها سخونة هذه الفترة التاريخية في الوطن العربي . ففي مسرحية « كيف تركت السيف » ، نجد ممدوح عدوان ، يطالب بتجاوز التنظير الى ممارسة الفعل . فهو عكس ألفريد فرج ، لا يدعو الى ترك السيف ، بل يلح على حمله لأن الزمن زمن الفعل لازمن الكلمة . لذلك ، فقد استلهم شخصية أبي ذر الغفاري وحاول تثويرها على المستوى النظري ، لأن أبا ذر حارب الاستغلال والأحتكار بلسانه في عهد عثمان بن عفان ، إلا أن ذلك لم يؤدِّ الى نتيجة ، لهذا فإن السؤال ظل يطارده في المسرحية : « أين تركت السيف » ؟

ـ عريف : كيف تركت السيف ؟

المجموعة : كيف تركت السيف ؟

كيف تركت السيف ؟

أبو ذر : أنا لم أترك سيفي . ولكن ما جدوى أن أشهره وحدي ؟

ألاول : كان من الممكن أن نشهره معك

أبو ذر : قلت لكم : عجبت للجائع كيف لايخرج على الناس شاهراً سيفه ! ! . .

الثاني : لقد حفظنا الأقوال المأثورة كلها . . كنا نحتاج الى شيء آخر .

أبو ذر : أهناك دعوة أكثر صراحة من هذه ؟؟

الاول : وكنا نراك جائعا ولا تخرج على الناس بسيفك

الرابع : كان عليك أن تقول : هيا معي أيها الجائعون ، امتشقوا سيوفكم واتبعوني .

أبو ذر : وهل نحن مختلفون على الصيغة اللغوية ؟

رئيس : مختلفون طوال العمر

بين الفعل وبين الكلمة

ولذلك كنا نسمعك تقول

وكثير منا كانوا مثلك

جهراً أو بالسر يقولون

لكن القول العاري

لم يفعل الا تنفيس النقمة

عريف : لماذا لم تشهر سيفك يا أبا ذر ؟ كيف تركت سيفك ؟(٥٤) .

فممدوح عدوان قد وظف التراث الاسلامي ليجعل من أبي ذر شخصية معاصرة ثورية ، غير أن هذه الثورية تبقى ناقصة . لأن التغيير لن يتم بالشعارات والتنظيرات ، إنما يتم بالفعل والممارسة .

لذلك فقد حاول المؤلف أن يسقط التراث على قضايا خطيرة في الواقع العربي ، إذ أنه جعل التقدميين العرب يحملون أفكاراً لا تؤثر في هذا الواقع ، لأن ما يؤثر فيه هو الممارسة الفعلية . وما شخصية أبي ذر إلا رمز لهؤلاء الذين يقولون كثيراً ولا يفعلون شيئا . فالاستغلال حقيقة ملموسة يعيشها الناس يوميا ، لكن محاربة الاستغلال تبقى حقيقة نظرية تحتاج الى تطبيق .

ونفس الفكرة تقريباً نجدها في مسرحيته « ليل العبيد » . . إذ يلجأ المؤلف الى التراث الاسلامي ليصور الصراع بين الأغنياء والفقراء من خلال شخصيتي « بلال » و« وحشي » ، ويربط بين الماضي والحاضر في نوع من التداخل الفني ، حيث يجعل الجمهور يعيش زمنين غير منفصلين ، وذلك بطريقة الأستخراج والرواية . فكأننا أمام راوية يحكي حكاية عن زمن مضى ، وينقل الشخصيات الى الحاضر ليؤكد ما يعرف في المفهوم الاحتفالي باسم الاندماج المنفصل . كما أنه يستغل الحكاية الشعبية الحقيقية ليعبّر عن الواقع العربي المأساوي ، حيث الاضطهاد باسم القانون ، وحيث تلفيق التهم باسم العدالة ، كما في حكاية أبي الشكر في مسرحية : « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » . . . إذ يحاكَم أبو الشكر محاكمةً صورية بسبب تهمة غير موجودة . ومن خلال هذا الواقع يحاكم ممدوح عدوان الوضع العربي والهزيمة بصفة خاصة ، ويؤكد بأنه وضع سيزيفي يكرر نفسه . فالوضع هو هو ، و« هولاكو » المستعمر يلاحقنا ، وتستمر رحلة الهزيمة مادامت الديموقراطية غائبة ، ومادامت السيوف العربية توضع للزينة وتعلق في منازل أولي الأمر ، ولا

---

(٥٤) ممدوح عدوان : « كيف تركت السيف » ـ دار ابن رشد ـ ص ١٢٤ .

تستعمل لما تصلح له . كما أن المؤلف في هذه المسرحية يحمل مسؤولية هذا الواقع المتردي للشعب نفسه ، هذا الشعب الذي لم يستطع أن يتخلص من خوفه وقلقه : إنه المسؤول إذن عن وضعه ، هذا ما يؤكد الحاجب للمتهم من خلال هذا الحوار :

ـ الحاجب : (بحدة) بل أنت سجنت نفسك ، سمحت لهم أن يسجنوك ، وسمحت لهم أن يسجنوني معك (بعذاب) مرة أخرى سأركض معك الى مدينة أخرى ، عبر طريق آخر ، أراقبك أحميك ، أتعذب بك وأهرب معك . . قل لي : لماذا أنا بالذات ؟ المتهم : لأنك فقير مثلي(٥٥) .

وفي هذه المسرحية أيضا يطرح ممدوح عدوان بديله الفكري والايديولوجي ، هذا البديل المتمثل في الفعل : في حمل السيف .

ـ المتهم : في سجني واجهت الموت وحدقت الى عينيه ، لم يكن مخيفا كما كنت أتصور ، سأواجه هذه المرة في عيون الناس بلا خوف ، هيا بنا ، ها هي سيوفهم معلقة هنا ، لقد تركوها للزينة ، وهذا أول سلاح لنا (يأخذ سيفا معلقا) ، هيا بنا .

الحاجب : (يمد يده فيأخذ سيفا) هيا . . . (٥٦)

لقد عمل ممدوح عدوان على تطويع التراث مادةً وصيغة من أجل تحقيق خطاب مسرحي يؤكد التلاحم البنيوي بين المتلقي المبدع وآليات العملية الابداعية ، وهو في كل هذا لا يفتأ يبحث عن بديل فكري وفني قادر على خلق مسرح مؤهّل ليكون المسرح العربي المستقبلي . لهذا وجدناه يوظف مجموعة من التقنيات الشعبية الاحتفالية المخزونة في الذاكرة الجماعية نحو السيرة والرواية وتداخل الأزمنة الى جانب تقنيات معاصرة تفرزها الموجة الدرامية الجديدة في الغرب نحو تقنية تكسير الجدار الرابع والتغريب وما إلى ذلك مما هو كفيل بتحقيق عرض مسرحي يتسم بالعفوية والتواصل الحي بين الخشبة والصالة .

وتشكل محاولة ممدوح عدوان هذه إضافة جادة الى كل المحاولات التي قام بها مبدعون عرب من أجل استنباط صيغة مسرحية أصيلة تعكس الهوية الحضارية للانسان العربي .

وإذا كانت هذه المحاولات قد وقفت عند توظيف التراث واستلهام بعض آلياته الشعبية من أجل تحقيق الصيغة المستقبلية للمسرح العربي ، فإن بعض المبدعين والباحثين العرب قد تجاوزوا هذا التعامل مع التراث الى التنظير لصيغة درامية متميزة ، منطلقين في ذلك مما يختزنه هذا التراث من إمكانيات كفيلة بتجاوز التنظير المسرحي الأرسطي الذي

(٥٥) ممدوح عدوان ـ « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » ، دار ابن رشد ـ بيروت ـ ص ٧٢ .

(٥٦) نفسه ص ٧٤ .

ظل لزمن غير بعيد : التنظير الشامل والنهائي . ولم تقف هذه التنظيرات عند مسألة طرح البيانات ، وإنما رافقت ذلك بإبداعات تتجاوز الطرح الأرسطي بما في ذلك قواعده الثلاث . ويمكن اعتبار « فرافير » يوسف إدريس رائدة في هذا المجال ، لأنها مسرحية اقتحمت عالم التأصيل بدون عقدة الحرج أو الخوف من النقد .

لقد فتح يوسف إدريس باب التنظير بجرأة جعلت الباحثين الذين جاؤ وا بعده يستفيدون من دعوته الى مسرح السامر . لهذا ظهرت دعوة توفيق الحكيم الى قالبه المسرحي ، وعلى الراعي الى مسرح الأرتجال ، وسعد الله ونوس الى المسرح المفتوح أو مسرح التسييس ، ثم عبدالكريم برشيد وجماعة المسرح الأحتفالي الى المسرح الاحتفالي ، ودعا عز الدين الى المسرح التراثي ، وفرقة الحكواتي الى مسرح الحكواتي الشعبي ، وكذا فرقة الفوانيس والسرادق وصلاح القصب ، ولا تزال الدعوات الى مسرح عربي أصيل هي الهم المشترك لدى أغلب الدراميين العرب .

* * *

شخصيات وآراء

دلالة التجديد في الشعر "جرح وتعديل"

محمد إقبال عروي

« لقد بينت الدراسات الشكلانية بأن هذا التزامن بين الابقاء على التقليدي والقطيعة معه ، هو الذي يكون ماهية كل نتاج فني جديد » . (رومان ياكبسون)

يسعى هـذا البحث الى معالجة دلالة التجديد في الشعر العربي الحديث ، منطلقا من اطار نظري ، يجد سنده في كتابات بعض النقاد القدامى وعند بعض المحدثين بصورة خاصة ، من أمثال « رومان ياكبسون » .

والهدف الذي رسمته لها هو الكشف عن بعض السلبيات التي رافقت الطروحات النقدية المعاصرة ، ودراستها لظاهرة الشعر الحديث . . .

فلقد سعت تلك الدراسات ، سواء بوعي منها أو بدون وعي ، الى حشر الشعر داخل دوائر ضيقة ، وإقحامه في حلبة صراع مفتعل يصرفه عن اثارة الاسئلة المشروعة والاستفهامات الملحة التي لم نقتف أثرها في ظل الأسئلة الهامشية والتوجيه المغلوط لحركة الشعر الحديث في اطار علاقتها مع نفسها من جهة ، وعلاقتها مع « الآخر / الغرب) ، من جهة ثانية ، وعلاقتها مع (الآخر / التراث) من جهة ثالثة .

وفي زمن الأسئلة الهامشية ، يكثر الحديث حصرا لا تمثيلا ، عن موقف الشعر « الحديث » من الشعر « القديم » ؟؟ ما التسمية التي تليق بهذه الظاهرة التي « ملات الدنيا وشغلت الناس » ؟؟ . . كيف يتواصل مع الشعر « الحديث » في صورته الغربية ؟؟ . . . وغيرها من الاسئلة التي تترى ، لكنها تؤوب الى تلك الاسئلة الأمهات التي تشكل زوايا الثالوث الذي حوصر الشعر في قوالبه ، وأحكم حوله الخناق ، فلم نعد « نسمع له ركزا » رغم مظاهر الركز الظاهرية :

التسمية (س ٢)

العلاقة مع التراث(س ١)

العلاقة مع الغرب(س ٣)

والمتصفح لجل الدراسات التي كتبت ، ولا تزال ، حول تجديد الشعر ، يجدها لا تخرج عن اطار هـذا

« الثالوث » ، الأمر الذي يستدعي خلخله أضلاعه وتفكيك منظومته . ولن يتم ذلك الا من خلال أسئلة مباينة تسعى الى إعتاق الشعر من شرنقة ذلك الثالوث والتجاوز به عبر كل الأسئلة التي غابت عنها الدراسة المحايثة لتلك الظاهرة .

وسيلاحظ القارىء أن الشعر العربي كان بامكانه أن يعرف تطورا عميقا وصحيحا لو تجنب النقاد ما أشرنا اليه ، ولكن قد يكون في الظروف الحالية التي يحياها ، رغم مظاهر الأزمة ، حافز على المراجعة والمساءلة والمجاز ، أي حافز على التجاوز ، ما دام يعتمد على لغة من صلب المجاز ، ذي الأفق الرحب والسعة المطلقة .

لقد أريد للشعر أن ينشطر الى قسمين ، بينهما أكثر من حاجز : قسم نعت ، ولا يزال ، بالقديم ، وسائر الأوصاف التي تندرج تحته ، وقسم آخر يوصف بالحداثة والمعاصرة وما الى ذلك . . .

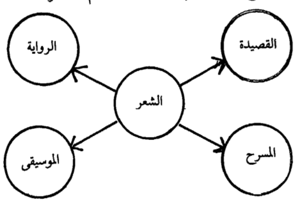
ولقد كان هذا التقسيم يوجه مجموعة من الدراسات ، أدت نتائجها الى الشعور بصحته وبداهته ، غير أن التحليل المتواضع الذي نحرص على كشفه هنا ، يبرز لنا عكس ذلك . وهذا راجع للاسباب التالية :

١ـ في الوقت الذي يسعى التاريخ الى التضخيم من شأن الزمن الرياضي ، فان الشعر يقوم ضدا على ذلك . إنه يعيش كل الأزمنة لأنه البؤرة التي تجتمع فيها ، ولا تزال ، كل هموم الانسانية ومشاريعها الحالمة نحو حياة أفضل ، وبشخصية الانسان اليق . ويعيش في كل الأزمنة ، لأنه لم يخل عصر من العصور من نغمة الشعر ومرارته . . . من ثورته وهدوئه .

واذا كان الأمر على هذه الصورة ، فلماذا نحاول تقسيمه الى قديم وحديث ؟؟ ولماذا نضطر الى أن نلصق بالأول كل نقيصة ، ونرفع الثاني الى درجة الذروة والكمال؟؟ (١) .

٢ـ ان بعض الدارسين ، الذين سقطوا في مغبة هذا التقسيم ، لم يتبينوا الفروق الفاصلة بين مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة . وفي ظل غياب هذه المفارقة النوعية ، ستتواصل سلسلة الدراسات النقدية للشعر تواصلا كميا دون الوصول الى نقطة التحول والقبض على لحظة التحليل العلمي الدقيق ، والنقد المنهجي العميق . . .

وحتى نتجاوز ذلك ، أضع بين يدي القارىء رسما لتلك المفارقة مع بسط الشرح حولها حتى ندرك الى أي حد من الخطأ كنا نتعامل مع هذا الوجود الذي نطلق عليه اسم « الشعر » :



(١) يمكن اعتبار ما كتبه « أدونيس » في الفصل الأول من كتابه : « زمن الشعر » نموذجا واضحا لذلك المنحى النقدي . انظر صفحة : (٩ ـ ٢٣) ، دار العودة ، طبعة ثالثة ـ ١٩٨٣

إن هذا الرسم يكشف عن حقيقة أساسية ، وهي أن الشعر مفارق للقصيدة ، سواء في « الطبيعة أو الثقافة » . . . حسب تعبير الوضعيّين . . .

إن الشعر روح والقصيدة جسد . . والشعر ، مرة أخرى ، جوهر ، والقصيدة عرض يحل فيها . . .

وبعبارة أخرى ، يمكن النظر الى الشعر باعتباره دما ، والقصيدة شكلا من أشكال الشرايين . . وبما أن شرايين الكائن تختلف طولا وسمكا ، أي تختلف من حيث الشكل ، فكذلك الأمر بالنسبة للقصيدة ، فقد تختلف في شكلها (تقليدية ، حرة ، نثرية ، كونية . . .) ،ولكن الشعر كامن في داخلها ، كما تكمن الروح في الجسد ، أو كما يكمن الجوهر في العرض . . . وحين يتم النظر الى الشعر وفق هذا التقسيم ، نكون قد وصلنا الى مستوى ثان من التحليل .

إن هذا (الشعر = الروح = الجوهر) لا يحل في جسد القصيدة فحسب ، وانما يمتد الى سائر الأجناس الأدبية ، الى درجة يمكن القول معها بأن الشعر هو الخاصية المشتركة بينها . وبذلك ، يصبح هذا الأخير مفهوما تجريديا وقيميا لايرتبط بالشكل بقدر ما يرتبط بعناصر جوهرية تعد أساسية في العملية الابداعية .

حقيقة أن لكل جنس خصائصه البنيوية ؛ الأمر الذي دفع « بتود وروف » الى أن يقرّ أن « . . . دراسة الأجناس الأدبية ينبغي أن تتم من خلال الخصائص البنيوية لها ، وليس من خلال اسمائها » [٢] ولكن هذه الحقيقة لاتلغي ما نحن بصدد تقريره ، ولا سيما إذا علمنا بأن « تودوروف » يستأنف كلامه قائلا : « إن الأدب المعاصر يرنو الى رفع المقابلة بين النثر والشعر ، وإن الرواية المعاصرة تحتاج الى قراءة شعرية » [٣]

إذن ، فالشعر حاضر في الرواية ، ونحن نجعل هذا الحضور الدائم سندا لنا في تدعيم ما ذهبنا اليه آنفا .

لقد وقع النقاد القدامى في مغبة التحيز للشعراء الأقدمين ، ونكران كل فضيلة للمحدثين ، واستمرت وضعية النقد على تلك الحالة الى أن تقدم « إبن قتيبة » (٢١٣ -٢٧٦ هـ) بمحاولته النقدية الجريئة مفسرا لتلك الرؤية الجامدة ، معلنا موقفه العلمي في قوله : « إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين . . ولا عيب عنده الا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص بها قوما دون قوم [٤] .

ولقد تبعه في هذا الموقف الناقد « أبو حازم القرطاجني » (٦٠٨- ٦٨٤هـ) الذي رد على المتحمسين للقدماء بقوله : « فأما من يذهب الى تفضيل المتقدمين بمجرد تقدم الزمان ، فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة ، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من إقتناص المعاني ، بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له [٥] » .

---

(٢) O. Ducrot- T.Todorov: Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage- Editions du Seuil- 1972, p. 193.

(٣) المرجع السابق ، صفحة : ١٩٨ .

(٤) ابن قتيبة ، « الشعر والشعراء » ، دار الثقافة ـ لبنان ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٠ ، الجزء الأول ، ص (١٠) .

(٥) أبو حازم القرطاجني ، « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، تحقيق ، محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ـ بيروت ، طبعة : ١٩٨١ ، صفحة : ٣٨٧ .

وفي الأندلس ، نجد « ابن بسام » (توفي سنة ٥٤٢هـ) يتخذ نفس الموقف الذي يصل الى تمثل اسلوب ابن قتيبة تمثلا مطلقا وذلك في قوله :

« كل مردد ثقيل ، وكل متكرر مملول ، وقد مجت الأسماع : « يا دارمية بالعلياء فالسند . . . » ، وملت الطباع « لخولة أطلال ببرقة ثهمد . . . » !! . . والاحسان غير محصور ، وليس الفضل على زمن بمقصور ، ولحى الله قولهم : الفضل للمتقدم . . فكم دفن من إحسان ، وأخمل من فلان . . . » [٦] .

إن هذه الرؤية الواعية التي صدم بها « إبن قتيبة » مقاييس النقاد دفاعا عن الشعر المحدث في عصره ، نحتاج اليها ، مع نوع من التعديل ، لنواجه بها نقادنا المعاصرين الذين يحصرون الجودة في الشعر الحديث ، ويضعونه في متخيرهم ، ويرذلون الشعر الرصين ، ولا عيب عندهم الا لأنه قيل في زمان سابق لزمانهم ، دون أن يعلموا بأن « الله لم يقصر الشعر على زمن دون زمن ولا بقوم دون قوم »

لقد أراد إبن قتيبة أن يقرر الحقيقة التي ذهبنا اليها ، وهي أن الشعر جوهر وروح يحضر في كل مكان وزمان ؛ وما دامت تلك خاصيته الأساسية ، فانه من الخلط أن نقسمه الى قديم وحديث ، ونحشره في خانات ترفضها المنهجية العلمية منذ الوهلة الأولى . إن عروض الخليل لهو أرحب من هذا التبويب التعسفي الذي نلمسه في كتابات نقادنا . . . وإن عمود الشعر القزويني يظل أكثر مرونة من هذه القسمة الضيزى التي نخنق بها روح الشعر وجوهره .

٣ ـ إن هذا التفسير المقدم للشعر يحيلنا على السبب الثالث الذي من أجله نرفض جل الدراسات النقدية المعاصرة ، ويتعلق بالزاوية الثالثة من الثالوث المهيمن . إننا حين نغلق الأبواب في وجه التواصل مع الشعر الذي يراد له أن يكون قديما وأصلا مكينا ، نبحث في المقابل ، عن التواصل مع الشعر الذي يقطن في (الغرب) ، تدفعنا الى ذلك مجموعة من المبررات تجد صياغة حماسية لها في بعض الدراسات التي تناولت الشعر الحديث بالدرس والتحليل .

ولعل مظاهر ذلك البحث تبدو للوهلة الأولى رمزا لتقدم الشعر العربي ورهانه الوحيد ، ومؤشرا على تلمسه للطريق السليم نحو التطور والتجديد ، وبهذا نكون قد غيرنا أصلا بأصل ، مما يدل على استمرارية سلطة القياس الذي يشكل إحدى مكونات النظم المعرفية في الثقافة العربية ، قديمها وحديثها [٧] ، ما دمنا نجعل من الشعر الغربي أصلا نشبه الفروع به ونقيسه عليه . وفي هذا دليل صارخ على أن بعض النقاد العرب يسعون الى وضع الشعر الغربي موضع الأصل الذي ينبغي للشعر العربي أن يرجع اليه سلبا وإيجابا . كما يدل ، من جهة ثانية ، على أن الرهان على الغرب في مجال الشعر والأدب يذكرنا بالخطاب النهضوي في مجال الفكر والثقافة ، كما نجد عند « طه حسين » في : « مستقبل الثقافة في مصر » .

ومن هنا نستنتج بأن العرب ، حين يجعلون من الآخر أصلا لهم ، لم يكونوا ـ بعد ـ لأنفسهم خطابا جديدا وجديا ينسجم مع ذاتيتهم ويخدم أهدافهم الحضارية . وهذا يسوقنا الى استنتاج آخر ، مفاده أن

---

(٦) ابن بسام ، « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » ، تحقيق : د . احسان عباس ، دار الثقافة ـ بيروت ، ١٩٧٩ ، القسم الأول ، المجلد الأول ، صفحة : ١٤ . والملاحظ ان موقفه هذا يميل جهة الجانب الأيديولوجي اكثر ، لاسيما وان مشروعه قام ليرد الاعتبار لأهل الأندلس في وجه التيار الذي يرى الفضل للمشارقة .

(٧) يراجع حول فكرة سيطرة القياس كتاب « تكوين العقل العربي » لمحمد عابد الجابري ، دار الطليعة ـ بيروت ، طبعة اولى ، ١٩٨٤ ، صفحات : ١١٥ ، ١٣١ ، ٣٣٣ .

الثقافة العربية لايهيمن عليها « عصر التدوين » بالمفهوم الذي يذهب اليه « الجابري » حين يؤكد بأن « عصر التدوين ، بالنسبة للثقافة العربية ، هو بمثابة الحافة الأساس . . إنه الاطار المرجعي الذي يشد اليه ، وبخيوط من حديد ، جميع فروع هذه الثقافة ، وينظم مختلف تموجاتها اللاحقة الى يومنا هذا :. » (٨) فحسب ، وإنما يهيمن عليها - وبنفس الحدة - « عصر النهضة » الذي يعد إطارا مرجعيا لكل تيار يسعى الى نقل الأصل من اطاره « الأعرابي الى اطاره الغربي » .

إن العرب يعيشون مع الغرب زمنا واحدا ، تتقاطعه مجموعة من الأمور المشتركة . وهذا التقاطع يلغي من الذهن فكرة الأصل والفرع ويضعها في مصاف التجربة الانسانية التي ينبغي أن تتناول من خلال مقاييس مغايرة ، يسعى هذا البحث الى الكشف عن بعضها وكما كان الشعر في السبب الأول رفضا للزمن ، فانه يعتبر ، في السبب الثالث ، رفضا للمكان ، ما دام ليس مخصوصا « بقوم دون قوم » كما عبر عن ذلك ابن قتيبة منذ القرن الثالث الهجري .

بهذه الأسباب ، نكون قد حاصرنا عبارة « التجديد في الشعر » من جميع جوانبها ، من أجل أن نجرى في طبيعتها جرحا وتعديلا قبل ولوج موضوعها . . .

إن كلمة التجديد تفترض أصلا وفرعا : أصلا يكون بمثابة الماضي أو السابق ، بالنسبة للشعر ؛ وفرعا جديدا أو لاحقا يسعى إلى إن يخرج عن الأول ويتخذ له أشكالا ومواصفات مغايرة ؛ بمعنى أنه يسعى إلى أن يصبح جديدا .

وإذا أضفنا الى هذا التفسير قضية جديدة ، وهي أن السؤال حول التجديد لايمكن أن يكون الا أيديولوجيا ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وذلك أنه ينطلق من مثال في الذهن وصورة قبلية لما سيؤول إليه هذا الخروج عن الاصل ، سيما وأن مقولة « القديم والحديث » تعد ، بحق ، المادة المستهلكة لفكرة « الموازنات » و « الوساطات » و « الطبقات » و« الجمهرات » . ويمكن القول أنها تشكل المساحة الكبرى في بنية النقد العربي القديم ، وبدونها يصبح إطارا بلا مضمون ، و « سباقا في غير ميدان » . ومن ثم ، فأنه ، مهما تعددت الضمانات التي بامكانها ان تجعل من السؤال طرحا إبستيميا ، فان الخلفيات الأيديولوجية تظل عالقة به ، إن لم نؤكد توجيهها له . ويكفي الاطلاع على مختلف الدراسات النقدية ، (٨ مكرر) ليدرك القارىء سيطرة التعصب سواء للأصل : « الشعر القديم » ، أو للفرع : « الشعر الحديث » ، أو لفكرة التجديد نفسها ، باعتبارها شرطا للحداثة التي يدعي الكل وصلا بها ، كما ادعى الناس قديما وصلا بليلى . ولكن هل تقر لهم الحداثة بذلك ؟؟ - من يدري ؟؟ . .

زد على ذلك أن أبسط مفاهيم التجديد تعني الابداع . ولقد أضحى معلوما لدى كل الجهات المتفاعلة داخل الساحة الفكرية ، أن العقل العربي يعيش أزمة ابداعية . ومن خلال هذا البيان ، يصبح الحديث عن التجديد بطىء الفاعلية ، ويتأكد في المقابل ، بأن هذا الذي نسميه تجديدا ، قد يكون مظهرا من مظاهر الأزمة ، وليس له بالتطور صلة مهما بدت

---

(٨) المرجع السابق ، صفحة : ٦٢ .

(٨مكرر) يشعر كل من اليسار والاسلاميين بأزمة العقل العربي . وللتوسع ، يرجع الى :

(أ) الجابري ، « أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر » ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، يونيو ١٩٨٤ ، صفحة : ١٠٧ .

(ب) د . عماد الدين خليل ، « حول اعادة تشكيل العقل المسلم » ، منشورات « الأمة » ، عدد : ٤ ، ١٩٨٣ .

واهية . وتتضخم هذه الحقيقة حين نعلم بأن العقل العربي تسيطر عليه الارتجالية في أكثر مجالاته ، ويكفي أن نأخذ أمثلة من الجانب الاداري أو السياسي ، بل في مجال التشييد والبناء أيضا ، لنلمس مظاهر الارتجالية . ولانبالغ حين نؤكد بأن هذه الأخيرة تنشر سمومها وسلبياتها في فضاء القصيدة الحديثة ؛ الأمر الذي يساعد على القول بأن ما كان يمارس داخل هذا الفضاء الشعري باسم الحرية والتمرد على الثوابت ، ما هو الا مظهر ، من الجهة الثانية ، من مظاهر الارتجالية المهيمنة على العقل العربي . وبالتالي يصبح كل كلام عن حرية الشاعر وتجاوزه لكل قانون ، منبت الجذور من أرضية الحرية الحقة ، قريبا من واقع الارتجال . و بهذا يكون النقد ، هو الآخر ، مصابا بشرر الازمة والارتجال ، ولا يمكن للعقل أن يجاري التحاليل التى ترى فى هذه الأزمة مظهر عافية وسلامة . . اذ كيف للداء أن يمتطي صهوة الداء ؟! . .

إذن ، أين ينبغي البحث عن دلالة التجديد في الشعر ؟؟

نعترف بادىء ذى بدء بوجاهة هذا السؤال ، ولكن ، مع التذكير بأن الجواب لا يتخذ ، فى كثير من الأحيان ، طابعا مدرسيا ، بل قد تكون الدراسة برمتها جوابا للسؤال . وفي حالتنا نحن ، فقد اخترنا الطريقة الثانية وحاولنا أن نبرز من خلالها دلالة التجديد التي تهيمن في الخطاب الشعري في عصرنا الحديث . غير أن ذلك لم يحل بيننا وبين الجواب الذي قد يكون مدرسيا في بعض الأحيان ، خاصة في مستوى تموقع الشعر خارج الثالوث الذي أشرنا إليه آنفا .

إننا حين رفضنا الوضعية الأولى ، كان لزاما علينا ، أن نحدد للشعر وضعا جديدا يتحرك داخله ، ولكن ألا يمكن النظر الى هذا التحديد « الجديد » ـ مهما كانت صحته ـ على أنه استبدال للوضعية الأولى بوضعية أخرى ، بمعنى أنه يقع في نفس الخطأ الذي حذرنا منه سابقا . . . خطأ إستبدال أصول معينة بأخرى مغايرة لها . . . ومن ثم هذه الدراسة تفقد مشروعيتها ، سواء على مستوى المنهج أو المضمون .

قد يذهب البعض هذا المذهب ، لكننا مضطرون الى ذكر مسألة جوهرية ، وهي أن الثالوث السابق تم احكامه من خلال حالة الانفصال التي توجد بين الشعر الحديث والشعر القديم ، من جهة ، وبينه وبين الشعر الغربي ، من جهة ثانية ، وبينه وبين الاختلاف حول تسميته من جهة ثالثة . ونحن ، على العكس من ذلك ، نسعى الى معالجة الشعر من خلال حالة الاتصال ، أي من خلال الوجوه التي يشترك فيها مع نفسه ، سواء في صورته القديمة أو العربية الحديثة ، أو في صورته الغربية . وبهذا ، نحصر دلالة التجديد في الشعر في الخصائص البنيوية التي كانت ، ولا تزال ، تشكله ، ونغيب بالتالي ، تلك الدلالة التي إرتبطت بالاسماء بما هي أسماء لم تكن تؤطر مسماها تأطيرا منهجيا دقيقا . . .

اننا حين نستحضر الخصائص البنيوية للشعر ، أي شعر ، (الحديث هنا نوعي بالدرجة الأولى ، أما المحاولات التي لم ترق الى مستوى الشعر الحق فانها غائبةعن وعينا بصفة نهائية) ونحاول جدولتها ، نجدها تؤوب الى عناصر لاعلاقة لها بالثالوث السابق . . . ويمكن حصرها في الخصائص التالية :

(أ) اللغة

(ب)الرمز

(ج) الصورة .

وسيلاحظ القارىء ان هذه المصطلحات تغيب مجموعة من الكلمات التي شاعت في نقد القصيدة المعاصرة ، كالوزن والايقاع والوحدة وتوظيف الأساطير ، والتجريد والحداثة ، وغيرها من

المصطلحات التي وقع فيها الأختلاف باختلاف المنهج والرؤية لدى نقاد القصيدة الحديثة . والالغاء الـذي نمارسه ، هنا ، يتم بصورة مخالفة لـلالغاء بمفهـومه اللغـوي ، إذ يحرص على ممارسة مفهوم « الأمـامية والخلفية »أو مفهوم « الخاصية الغـالبة » كما ورد عند « رومان ياكبسون » [٩] . ويعني هذا المفهوم أن الخطاب النقدي الذي نروم تأسيسه هنا يسعى الى أن يتحدث عـن تـلك المـصـطلحـات (اللغـة ، الـرمـز ، الصورة) . . ويعتبرها خصائص تهيمن أو تتقـدم نحو الواجهة الأمامية ، في حين تتخلف الكلمات الأخرى الى الوراء ، وذلك للأعتبارات التالية :

١ـ إن النقـد الأدبي يبحث عن المصطلح الكـلي الذي يقدم للنقاد فرصة الكثافة والأقتصاد ، كما نـلاحظ في ميدان العلوم البحتة [١٠] ، ومن ثم فإن المصطلحات الثلاثة تقدم هذا الأمكان عندمـا تنفتح عـلى مفردات أخرى وتضمها إليها .

(٢) ما من شك في أن المسألة ، بهـذا الشكل ، ستظل محط خلاف دائم بين النقاد ، خـاصة بـالنسبة لاولئك الذين أغرموا ببعض المصطلحات التي رفضنا أن تكـون خاصيـة بنيويـة في الشعر ، واتخـذوها عنـاوين لدراساتهم ، وأصبحنا نقرأ عنـدهم : « الاسطورة في الشعر . . . . » و « البنية الإيقاعية في شعر . . . » !

غير أن ذلك الاختـلاف يعود في الأصـل ـ إن كان هناك أصل ـ الى أننا لم نتمكن لحد الساعة ، من التفريق بين العنصر والملمح . . . بين الخاصية والمظهر .

إن العنصر جوهري ، والملمح عرضي . الخاصيـة بنيوية ، لكن المظهر تاريخي . والملمح أو المظهر كلاهما ينتميـان الى الحقبـة والتـاريـخ . ولـذلـك يؤكـد « تودوروف » بأن « الحقبـة ليست عادة مفهـوما أدبيـا محضا فهي ترجع ، كذلك ، الى تاريخ الفكر والثقافة والمجتمع » [١١] .

ويـدلف بنـا هـذا الكـلام الى صلب الأشكـاليـة مباشرة ، فالنقد الأدبي الحديث ، في صورته العربية ، حـاول أن يرفـع من شأن المـلامح التي سيطرت على القصيدة المعاصرة الى مستوى الخصائص البنيوية دون أن يحس بتمثـل « الحقبـويـة » فيهـا ، لأن العصـر الحديث ، بجميع تجلياته ، يعتبر ، في نهاية التحليل ، حقبة . وما من شك في أن مظاهر القصيدة الحديثة التي تميزت على المستوى الروحي بـالتمرد والشـك في جميع القيم ، وبـالتجـريب عـلى المستـوى الابـداعي ، وبـالغمـوض والتعقيـد عـلى المستـويـات التشكيليـة واللغوية ، . . . ما من شك في أن كل تلك المظاهر التي كانت تعتبر ، إلى آخر تجربة نقديـة تجد طـريقها نحـو النشر ، عناصر أساسية في بنية القصيدة ، وفق الوهم السائد ، وهم التأصيل والتلاقح الآخر ، لايمكن النظر إليها إلا من خلال علاقتها بـالحقبة التي يتـواجد فيهـا العصر الحديث بشتى سلبياته وايجابياته . ومن هنا كان إيمـاننا بـأن تلك التي أريـد لهـا أن تكـون خصـائص جـوهـريـة ، لايمكن ، في الواقـع ، أن تتعـدى مجـال المـلامـح ، شـأنها في ذلـك شـأن مـظاهـر الأنظمة في الأكل والملبس ، كما يتحـدث عن ذلك :

---

(٩) ROMAN JAKOBSON: Huit Questions de poetique- Editions du Seuil, 1977- Points: 85- p. 77.

(١٠) لا أسعى هنا ، الى وضع العلوم التجريبية موضع الأصل لكي أقيس عليها النقد الأدبي ، فذلك يقتضي اعادة النظر في مفهوم العلم ، خاصة في مجال الثقافة العربية باعتبارها بنية لها اكثر من خصوصية . ثم ان مصطلح « علم الأدب » أو « علم الشعر » قد ورد في الثقافة العربية القديمة قبل الاحتكاك بالغرب ، صاحب العلوم البحتة ، ويكفي ان نشير الى السكاكي والامام الذهبي وابن خلدون في كتبهم : « مفتاح العلوم »(ص٧) . و « زغل العلم » (ص٤٧) ، و « مقدمة ابن خلدون » (ص٤٠٨) . ولعل هذه الالتفاتة قادرة على تأسيس أبجدية لعلم الأدب في الفكر العربي .

(١١) Dictionnaire Encyclopedique - p. 196

رولان بارت ، في كتابه Elements de Semiologie (١٢)

انا حين نتناول الشعر من خلال ملامحه الحقبوية ، نكون تابعين للمجتمع والتاريخ . . . ونكون ، بمعنى بسيط جدا ، تحت سيطرة الزمن ، ولكننا أكدنا منذ البداية أن الشعر يقوم على تجاوز مفهوم الزمن ، ومحو مقولتي القدم والتقدم ، لأن « الأغراق في التقدم شأن الاغراق في القدم ، لايتضمن بالضرورة قيمة فنية (١٣) .

إن ظاهرة « الحقبة » تجعل الناقد منهمكا في قراءة الملامح التي طفت فوق بنية القصيدة ، فينشغل بها عن مقاربة العناصر البنيوية التي تثوي في نواة الشعر وجوهره .

حقيقة أن العصر الحديث شكل منعطفا حاسما وعميقا في مسار القصيدة ، وذلك في مستوياتها الثلاثة : المبدع و النص و المتلقى .وصحيح أن هذا المنعطف إزداد رسوخا مع التجربة المتكئة على عكازة (إليوت) و من جاء بعده من النقاد . . .

ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن الخصائص الأساسية كاللغة والصورة والرمز لاتزال هي البؤرة التي يتواجد فيها الشعر ويغيب مع غيابها . . .

.إن توظيف الأسطورة والتمرد على شتى القيم ، و « الاقامة الجبرية » داخل برودة التعقيد الشكلي واللغوي ، وتلوين القصيدة بزفرات اليأس والفشل والاغتراب ، ، ما هي الا ملامح إستطاعت أن تطفو مع الحقبة المعاصرة كي تساوقها وتنسجم معها . . . (هل يعني هذا أننا نقيم محاكاة من النوع الأرسطي ؟ يكفي هنا أن نطرح السؤال ، ما دامت الأسئلة أكبر من الأجوبة كما يقال . . .) .

ولذلك ينبغي أن يعطى لها حجمها اللائق ، أو تعود الى المنطقة الخلفية من اجل استحضار الخصائص البنيوية التي تكمن داخل الشعر ، داخله وخارج كل زمان ومكان . . .

واذا تقرر ذلك كله نعود الى فكرة الاقتصاد التي أشرنا اليها سابقا . إن مصطلح اللغة الذي اعتبرناه خاصية بنيوية يستطيع أن يشمل مجموعة من العناصر التي فصلت عنها ، واعتبرت ، في المقابل خصائص أساسية في القصيدة القديمة أو الحديثة ، أو هما معا مثل عنصر الوزن والايقاع والتشكيل الصوتي التي لا تتجاوز إطار الحقبوية .

عند قراءته للشعر التشيكي ، يرى « ياكبسون » بأنه قد مرَّ بمراحل حقبوية كثيرة . فلقد كان ـ خلال القرن الرابع عشر ـ مُقيَّداً بالقافية ، لا بعدد المقاطع اللفظية . . بحيث كان من الممكن العثور على أشعارٍ ، عددُ مقاطعها اللفظية غير متساوٍ ، تُسمَّى أشعاراً غير موزونة . . ومع ذلَك ، كانت تُعتبَر أشعاراً . . في حين لم يكن من الممكن إحتمالُ أشعارٍ بدون قافية . وعلى العكس من ذلك أصبح المقطع اللفظي ملزماً في الشعر الواقعي التشيكي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وفي القرن العشرين ، حين وقف إختيار التشيكيين على البيت الشعري الحر الذي يعرفه العصر ، لم يعد وجود الشعر مُقيَّداً بصفة إلزامية : لا بالقافية ولا بالتقطيع اللفظي ، بل صار العنصر الملزم له : النَّبر (Intonation) .

---

(١٢) Communications : NO4 - p. 9e.

(١٣) أدونيس ، « مقدمة للشعر العربي » ، دار العودة ، طبعة رابعة ، ١٩٨٣ ، صفحة : ١٣٥ .

ويختم ياكبسون ملاحظاته بالقول :

ـ « إذا كان لنا أن نقارن بين الشعر التشيكي العتيق ، ذي الطابع الموزون المتضمن لأبيات من ١٢ مقطعاً صوتياً ، وبين الشعر المقيّد بالقافية ، في الأدب الواقعي ، ثم الشعر الحديث الذي يحكمه الميزان والقافية معاً ، فسوف نجد نفس المواضيع في الحالات الثلاث : القافية ، والتقطيع الصوتي ، والنّبر . . . ولكنّنا سنجد ، من جهة أخرى ، تدرُّجاً مختلفاً للقِيَم ، وخاصّية مختلفة للعناصر الملزمة التي لا مناص منها . إنَّ هذه العناصر هي التي تُحدِّد دور العناصر الأخرى وتركيبها »(١٤) .

ولا حاجة بنا الى ممارسة دراسة مماثلة للشعر العربي . ولكنّ الذي نؤكد عليه هو أنَّ تلك الفضاءات ، التي ظهرت في حقبة من الحقب ، إنما تعود ، في نهاية التحليل ، الى اللغة وطبيعتها العربية ، وتجد أصولها في تربتها ، لا في حقبة من الحقب أو في فترة من الفترات الشعرية المختلفة .

إن اللغة العربية موزونة بطبعها ، وممثلة لأيقاعها النغمي وتشكيلها المتميّز للحروف والكلمات وهذا ما يؤكده « أدونيس » في قوله :

ـ « اللغة العربية ، بنوع خاص ، شعرية في الدرجة الأولى ، أي شخصية الى حد كبير . . . وتتفجّر في حركة الأعماق . وفي الأبداع الشعري يصل غنى هذه اللغة الى أوجه . . وتصبح غابة شاسعة وكثيفة من الأيقاع والإيماء والتوهُّج لا حَدَّ لأبعادها . . . فتفرّخ الكلمات من معانيها الموضوعة والموجودة مسبقاً في المعاجم أو على الألسنة ، وتتنوّع دلالاتُها ، وتختزن ممكنات من المعاني تكثر أو تقلُّ بحسب سياقها وترابطها بغيرها وإرتباطها بالحدس الشعري » .(١٥)

. . بل إن هذه الصفات التي تتميَّز بها اللغة العربية كانت عبارة عن مادة قانونية ، صاغها النقاد قديماً ، وإعتبروها سبيلاً الى « أن يصبح الشعر أجود سَبْكا ، وأشدَّهُ إلتئاماً ، وأكثره طلاوةً وماءً » . . . كما نجد عند أبي هلال العسكري ، في كتابه : (الصناعتينْ) .(١٦)

وقد يظنّ البعض أنَّ هذا يتعلق بالأبداع الفردي ، ولا علاقة له بطبيعة اللغة . ولا حاجة بنا الى مناقشة هذا الظن ، وإنّما يكفي أن نذكر بأنَّ اللغة العربية لم تبدأ رحلتها في عالم المعاجم ، وانما كانت بدايتها الحقيقية تفيض من عالم القصائد والمعلقات . . إنَّ الشعر سابق للمعجم . . ومن ثم ، تكون تلك المواصفات كامنة في طبيعتها ، وليس في معاجمها .

وما دام الأمر على هذه الصورة ، فإننا مضطرون الى اعتبار اللغة جامعةً لكل تلك الملامح التي تعود كميتها الى اللغة في طبيعتها ، وتعود نوعيتها الى فرادة الشاعر ، وشفافيته وطاقته الموسيقية والتشكيلية التي تتجلّى أثناء المقارنة بين هذا الشاعر أو ذاك .

لقد تَمَّ الحديث ، ولا يزال مستمراً ، عن إستعمال هذا الشاعر أو ذاك للغة . . وعن الأيقاع الذي يهيمن على هذه القصيدة أو تلك . . وعن الوزن سواءً كان تقليديا أو تفعيلياً أو تنويعياً أو تمردياً . . . وعوملتْ تلك الملامح كما لو كانت جديدة في نوعها ، مع أنَّ معظمها

(١٤) Huit Questions de poetique - p. 78.

(١٥) أدونيس : « مقدمة للشعر العربي » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ١٢٨ .

(١٦) « كتاب الصناعتين » ، تحقيق : د . مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، طبعة اولى : ١٩٨١ ، ص(١٦٠) .

يجد سلطته المرجعية ـ سواء بوعي أو بغير وعي ـ في : « موازنة » الآمدي ، و « أسرار » الجرجاني ، و « خصائص » إبن جني . أي أن تلك الملامح إنما خرجت من « معطف » واحد . . . لا أقول : معطف « غوغول » ، وإنما معطف الأقدمين . بمعنىً آخر ، تجد مرجعيتها في اللغة نفسها . الأمر الذي يضعنا أمام المشروع المقترح ، وهو إدراج كل الملامح الحقبوية للقصيدة الحديثة ضمن مصطلح « اللغة » ، ليس كما فهمها النحويون ـ والمتأخرون منهم بوجه الخصوص ـ وإنما كما فهمها أهل البلاغة والنقد والأدب .

وبهذا ، لا يبقى لأي من القصيدة الحديثة أو القديمة ميزة أو خصوصية تُذكر على مستوى الوزن والإيقاع (١٦ مكرر) وقد تكون تلك الميزة كمية ، أما أنْ تكون نوعية فلا . . لأنَّ اللغة العربية نوع قائم بذاته .

وبكل هذا ، نكون قد حررنا الشعر من نقع الصراع الوهمي الذي إحتدَّ في ضوء مَقولة الألتزام بالوزن أو التملُّص من قيوده . وبالتالي ، ستتساقط معظم النتائج التي جاءت ثماراً لتلك المقولة .

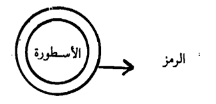
وكذلك الأمر بالنسبة للأسطورة . . فحين يتمُّ النظر إليها ، أولاً ، من زاوية توظيفها داخل المتن الشعري « المعاصر » ، تتجلَّى آنذاك : مظهراً من مظاهر « الحقبوية » . وهذه حقيقة لا يُماري فيها أحد . ومن هنا نرى بأن علاقة الأسطورة بالشعر هي علاقة تاريخية وليست بنيوية . ولا يعني هذا أننا نلغي إمكانية توظيف الأسطورة ، بل نسعى الى اعتبارها مَلْمحاً ، لا عنصراً ، تدخل الى القصيدة ولا تنبجس من جوهرها . . . مع أننا نستثني بعض النماذج التي إستطاعت أن تجعل من الأسطورة بناءً داخلياً لنظام القصيدة ، كما سنرى في النموذج الذي إرتأيناه قميناً باختبار الجرح والتعديل . . الذي تمارسه هذه الدراسة في حق دلالة التجديد في الشعر العربي . . .

إن الأسطورة تقوم على فكرة التجاوز لمفهوم الزمان والمكان ، وترتبط حميمياً بالمجاز ، الذي يُعد عبوراً من الجسدي الى المجرد ، ومن الواقعي الى المتخيَّل ومن المعقول الى اللامعقول ، ومن الفردي الى الأنساني . . . أي أن الأسطورة ترتبط أولاً وأخيراً بالرمز .

وهنا يُواجَه الدراس بسؤال وجيه :

ـ ما الذي يحتوي الآخر ويتمثَّله : الأسطورة أم الرمز ؟ . .

من الواجب أن تتعدد الاجوبة ، ومن الواجب كذلك أن تتعدد معها التعليلات والاعتبارات . غير أننا نختار الرسم التالي :



وذلك لأنَّ الرمز أعم من الأسطورة . فإذا كانت هذه الأخيرة ترتبط بالمتخيَّل واللاعقلي فقط ، فإن الرمز يقاطعها في هذه الصفات ، ويزيد عنها في ما هو مرتبط

(١٦مكرر) من الطريف ان يكون الامام عبد القاهر الجرجاني واعيا بهذه المسألة ، فلا يرى للوزن كل تلك القيمة والشرطية اللتين كرسهما له كل من النقد القديم والسلفية الشعرية المعاصرة ، يقول : « فان زعم اله انما كره الوزن لأنه يفهي في الشعر ويتلهى به ، فانا اذا كنا لم ندعه الى الشعر من اجل ذلك ، وانما دعوناه الى اللفظ الجزل ، والمنطق الحسن . . وَالى حسن التمثيل والاستعارة ، والى التلويح والاشارة . . فلا متعلق له علينا بما ذكر ، ولا ضرر علينا فيها انكر ، فليقل في الوزن ماشاء ، وليضعه حيث اراد ، فليس يعنينا امره ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه » ـ « دلائل الاعجاز » ، تعليق : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ـ بيروت ، ١٩٧٨ ، صفحة : ٢٠ .

بالتاريخ الفعلي أو بالشخصيات الواقعية . وهنا ، تظهر خطورة الأزمة العلمية والمعرفية التي سقط فيها بعض الشعراء ، والنقاد معهم ، حين تعاملوا مع الوقائع والشخصيات التاريخية المعترف بصحتها ، متناً وسنداً ، جرحاً وتعديلاً ، تعاملا أسطورياً أدّى الى الإستخفاف بجوانب تراثية لا يدلّ على فنية في التوظيف بقدر ما يدل على الإرتجالية في النظر الى ذلك التراث . . لأن الإغراق في تدنيس التراث ، شأن الإغراق في تقديسه ، كلاهما يكشف عن خلفية متخلفة وعقلية أُحادية .

ثم إن الأسطورة ، ثانياً ، ابتُليت بتوظيفات متباينة ومتراوحة بين البناء والتبني ، بين الولادة والإقحام ، وفي كلمة واحدة : بين التوظيف السياقي والتوظيف الساذج . . الذي لا يتجاوز سطح الإشارة والتمحل في إيجاد الفضاء المناسب للرمز الأسطوري . وفي هذا يقول أحد الدراسين للشعر (المعاصر) :

ـ « نلاحظ أن بعض الشعراء المعاصرين . . يخطؤون فهم مغزى الرمز ، فيستخدمون الرمز إستخداماً هزيلا ، لأنهم يخفقون في أن يخلقوا له السياق الرمزي المناسب ، فضلاً عن عدم الإرتباط الحيوي في شعرهم بين الرمز والتجربة . فالواقع أن الرمز ، إذا كان له مغزى ، فإن هذا المغزى يختلف نوعاً من الإختلاف من سياق الى آخر ، لأن الرمز ، من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر ، هو أشد حساسيةً ، بالنسبة للسياق الذي يَرِد فيه ، من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة . فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا يعتمد على الرمز نفسه بمقدار إعتماده على السياق » .(١٧)

والذي لا يمكن رده ، هو أن الإرتجالية في توظيف الأسطورة ساهمت في تزهيد القارىء وبَتْر قنوات التفاعل بينه وبين القصيدة الحديثة ، الى درجةٍ ظُنَّ معها أن الأسطورة هي السبب في ذلك التعقيد والإغراب ، بحيث يمكن الإعتراف بأنَّ أمثال هؤلاء الشعراء ـ وتوظيفاً لأسطورة العازف على الناي في « هاملن » الألمانية ـ هم الذين عزفوا على الناي من أجل أن يتبعهم القراء جهة الجبل الذي ينفرون فيه من الأسطورة وما جاورها . ويظل القارىء معذوراً في هذا الأنطباع ، لأنّه يفقده المشاركة الوجدانية التي سَطَّرها الأولون في حكمةٍ تقول : « أَشْعَرُ الناس مَنْ أنتَ في شعره حتى تفرغ منه »(١٨) ، خاصة إذا إتخذ عذره طابعاً منهجياً مُصاغاً على الشكل التالي :

ـ هل يحتاج القارىء الى فهم القصيدة لكي يفهم الرمز الأسطوري ؟ . . أم لا بُدَّ من فهم الأسطورة ، أولاً ، للتجاوب مع القصيدة ، ثانياً ؟ ؟ . .

لن نتوقف ، هذه المرة ، عند حدود طرح السؤال فقط ، بل لا بدَّ من الإدلاء بما من شأنه أن يساهم في الكشف عن المفارقة العميقة بين دلالة التجديد الزائفة والدلالة الواعية . . .

إن المتصفح لبعض القصائد التي تمت الاشارة فيها إلى بعض الرموز الأسطورية ، يلاحظ بأن الشاعر يضطر إلى وضع الهوامش الشارحة لطبيعة تلك الرموز وتواجدها في لاوعي الفكر الانساني ، وهذا العمل يميل ـ بصورة واضحة ـ نحو الشطر الثاني من السؤال ، أي أنه يعتبر فهم الرمز الأسطوري شرطاً لفهم القصيدة ، وبذلك يقيم الشاعر والناقد بعده ، فصلا بين الأسطورة

---

(١٧) عز الدين اسماعيل ، « الشعر العربي المعاصر » ، دار العودة ـ بيروت ، طبعة ثانية ، ١٩٧٢ ص : (٢٠١) .

(١٨) « الشعر والشعراء » ، نفس المعطيات ، صفحة : ٢٦ .

والقصيدة ومسافة فكرية ووجدانية بينهما . وهذه علامة على أزمة التعامل مع الأسطورة التي هيمنت في العصر الحديث ، ودليل على ما سنذهب إليه بعد قليل حول علاقة الأسطورة بالرمز من خلال الجرح الذي نسعى إلى ممارسته في هذه الدراسة .

إن الحرص على فهم الأسطورة قبل فهم القصيدة ، يوقع الشاعر في أزمة تواصلية مع المتلقي ، إذيجعل من القصيدة عالماً « ثقافويا » لايطرقه إلا ذوو الأختصاص والمعرفة العميقة . . . ولقد أصبحت هذه النزعة مرفوضة ومتجاوزة في منظور النقد الأدبي ، الذي يبحث عن التواصل ومد الجسور بين الشاعر والمتلقي . . وإني أضطر ، بالمناسبة ، إلى الاستدلال برأي للشاعر الفرنسي (الروسي الأصل) : « هنري ميشونيك » ، رغم الاختلاف الذي قد نبديه تجاهه ، خاصة اذا نظرنا اليه في صورته المطلقة ، يقول فيه :

« أحس بأن علي أن اكتب بهذه الصيغة الشفوية ، أي أن يكون لشعري اللغة الأكثر بساطة واعتيادية ، على عكس التقليد الشعري الفرنسي الذي يضع اللغة الشعرية بشكل متضاد مع اللغة الاعتيادية . الشعر بالنسبة إليّ هو داخل اللغة الأعتيادية ، أو هو اللغة الأعتيادية نفسها محملة بكل العطاءات الشعرية داخل اليومي والتلقائي . لقد قال بودلير : « العبقرية هي أن تخلق من يتأمل » إنني قريب من بودلير ضد تقليد مالارمي » [١٩] .

ولعل حشر الأساطير بصورة مفتعلة في السياق الشعري يعد ، من خلال هذا المنظور ، عاملا مساعداً على تكريس تقليد « مالارمي » وبالتالي فقد أخطأ الشعراء طريق العبقرية إذلم يخلقوا من يتأمل ، وفي هذا دليل على أنهم يتحملون قسطا من المسؤولية في نفور قطاع كبير من المجتمع العربي من الشعر . . .

هل يعود السبب المباشر في ذلك الى توظيف الأساطير ؟؟

إننا نميل الى هذا التعليل دون أن ننسى العوامل المباشرة الأخرى ، كالتخلف والأمية والتدجين . . . خاصة وأن هناك جانبا له علاقة حميمة بالبدايات الأولى للتعامل مع الأسطورة يتعلق بالسياسة . فمن المعلوم بالضرورة أن اللجوء الى توظيف الأساطير لم يتم لاعتبارات فنية محضة ، بل لقد ساهمت في ذلك بعض العوامل السياسية المتمثلة في الأضطهاد والقهر والتشريد الذي مارسته بعض القيادات في حق المواطنين . وحتى لايجعل الشاعر نفسه عرضة لأزمات القهر والحرمان ، فإنه اضطر الى الاستنجاد بالأساطير التي أتاحت له إمكانيات ثرة ، وأمدته برموز ساعدته على التلميح بدل التصريح ، والاستعارة بدل الاشارة .

وعندما نطرح السؤال التالي : متى تم ذلك ؟؟ ـ يكون الجواب مرتبطا بالتاريخ . ولأجل ذلك ، فقد ذهبنا ـ منذ لحظات ـ إلى اعتبار الأسطورة ملمحا « حقبويا » إستطاع أن يقفز إلى فضاء القصيدة ، لاعتبارات سياسية وفنية وتقليدية . وكمارفض الشعران يكون تابعاً للزماني بالنسبة للملامح السابقة ، فإنه يرفض ـ هنا ـ انيكون تابعا للسياسي . . .

إذن ، وبعد كل هذا ، أين سنموضع الأسطورة ؟؟

لقد اخترنا إدراجهاد اخل دائرة الرمز الذي قديكون أسطوريا وقد يكون غيره ، رغم وعينا التام بأن

(١٩) من حوار اجراه معه شوقي عبد الأمير ، مجلة « مواقف » ، عدد : ٤٩ ، شتاء ١٩٨٤ ، صفحة : ٢١ .

الأسطورة تشكل أعلى القيم في الشعر ، وتحتل المرتبة الأسمى في تنوير فضاء القصيدة وشحنها بحمولات متباينة ومكثفة ، قلما نعثر على مثيل لها في بقية الرموز غير الأسطورية . . لأننا لا ننطلق في بحثنا هذا من منطلق المفاضلة بين خاصية وأخرى ، وانما نسعى إلى التوصل ، عبر أركيولوجيا نقدية ، إلى الامساك بالخصائص البنيوية التي تشكل الشفرة المتحكمة في إنتاج الخطاب الشعري . وبذلك فاننا لانرى أدنى قيمة في تفضيل هذه الخاصية عن تلك ، إلا اذ اكان الأمر يتعلق بالعام والخاص أو الكلي والجزئي . ودون أن نعلن سرا ، فإننا نصدر في هذا التفسير عن مفهوم بنيوي بالدرجة الأولى ، يهتم بالاستراتيجية لابالموقع ، بالعلاقة لابالعنصر بماهو مستقل بذاته .

إن الرمز يتجاوز حدود الأسطورة ليسكن اللغة نفسها ، ولعل إعتراضا يقوم ـ هنا ـ ليؤكد ضرورة إدراج الرمز بوروده ضمن اللغة . وهذا التأكيد صحيح ، كان بود هذه الدراسة أن تشير إليه ، لولا أن رموزا كثيرة ليست لغوية ، وانما ترتدي اللغة مادامت قدر الخطاب الشعري وكونه الأبدي . . . .

فالرموز ، منها ما هو لغوي ـ لأن اللغة ، في جميع المدارس الألسنية المختلفة ، دال نشير ، أي نرمزبه الى مدلول خارجها ـ ومنها ماهو غير لغوي ينتمي إلى الثقافة والتاريخ والمجتمع . . .

لأجل ذلك ، لاندرج الرمز ضمن اللغة ، وندخل الأسطورة في خاصية الرمز التي اعتبرناها بنيوية في الابداع الشعري .

أما بالنسبة للصورة ، الخاصية الثالثة في العملية الشعرية ، فان الحديث عنها يحتاج الى جرد شامل للتطور البلاغي عند العرب ، ومحاولة تفكيك الثالوث المهيمن داخلها (علم البيان ، علم المعاني ، وعلم البديع) ، كما يحتاج الى مقارنة تلك الدراسات البلاغية بالجهود المبذولة من قبل النقاد الغربيين في مجالي البلاغة الحديثة والأسلوبية ، كما يضطرنا إلى معالجة الآراء التي نادت بتغيير البلاغة أو إصلاحها أو إستبدالها بمفاهيم جديدة . .

ومادام الأمر متعذرا بهذه الصورة الواسعة لأسباب تفرضها طبيعة البحث أولا ، ولأن مثل ذلك العمل يحتاج ، ثانيا ، الى تضافر الدراسات النفسية والأنتروبولوجية والمنطقية ، بالأضافة إلى المجالات القريبة كالبلاغة والأسلوبية و « علم الشعر » . . . ولكن « ما لايدرك كله ، لايترك جله » كما قال الأولون . ومن ثم ، سنختزل الكلام حول مانراه متعلقا بوضع الصورة في الدائرة البلاغية ، وما آلت إليه في العصر الحديث تعلق الحمل بأمه الحنون .

يلاحظ الدارس للبلاغة العربية أنها انقسمت ، عبر تاريخها الطويل ، إلى قسمين أساسيين : بلاغة قانونية ، وبلاغة نصية .

أولا نقصد بـ « البلاغة القانونية » تلك التي تعاملت مع مكونات الصورة وعناصرها التي ترتبط بالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية ، باعتبارها وصايا وقواعد تجب مراعاتها ، وينبغي الالتزام بها كي ينفق الشعر في الأسواق وتطبق شهرته الآفاق . ومع هذا النوع من الدراسات البلاغية ، تهيمن فكرة الأصل والقياس هيمنة خطيرة ، حيث تتحول تلك الوصايا والقواعد الى أصول ينبغي للشاعر أن يقيس « صناعته » عليها ، وهنا يكون المجال واسعا لعمل الطاقة العقلية والمنطقية عند الشاعر ، وتتخلف بذلك الطاقة التخييلية التي ينبغي

« أن تكـون هي العمـدة . . كـما يقـرر أبـو حـازم القرطاجني » [٢٠] .

إن التصور الذي أفرزته هذه النظرة لدى الشعراء ، ساعد على تيسير العملية الابداعية مادام الامر لايتطلب أكثر من مقارنة الفرع بالأصل ، واختبار الصورة اللاحقة بالقواعد المسطرة لدي البلاغيين . وبذلك تكون البلاغة قد رسخت أوتاد النظرة التي ترى الفضل والسبق للأقدمين . وهذا ما يقدم الدليل العملي على وقوعها فريسة للمفاهيم التي طغت في مجال النقد الأدبي القديم .

إن الرفع من شأن الأصول والقواعد كان على حساب التخييل ، ومنى ثم يمكن إيجاد التفسير الموضوعي للنظرة الدونية التي ابتلي بها التخييل في حقل هـذه البلاغـة القانونية ، إلى درجة أصبح معها مرادفا للكذب ، أو هو الكذب نفسه ، ولم يكن بامكان تقدم الزمن أن يعدل من هذه النظرة أو يلغيها من ساحة النقاد والبلاغيين بصفة شمولية ، ويكفي أن نتوقف عند القرن السابع الهجرى ـ مثلا ـ لندرك هذه الوضعية .

ففي الوقت الذي كان أبو حازم القرطاجني (٦٠٨ ـ ٦٨٤ هـ) يسعى الى إعادة الدور الفعال للخيال ، وايلائه قيمة « العمدة » في العملية الشعرية ، نجد إبن البناء المراكشي (٦٥٤ ـ ٧٢١هـ) على العكس من ذلك ، يحتقر التخييل ، ويلحقه بالكذب ، الأمر الذي أدى به إلى إحتقار الشعر نفسه .

لقد حاول إبن البناء تقسيم القول في المخاطبات ، فأورد لذلك خمسة أنحاء هي :

البرهان ـ العدل ـ الخطابة ـ الشعر ـ والمغالطة .
وقال عن الأنحاء الثلاثة الأولى « بأنها التي تستعمل في طريق الحق » . أما بالنسبة للشعر ، فإنه يقول : « وهو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة ، يحصل عنها إستفزاز بالتوهمات » [٢١] .

ويختم حديثه عن تلك الأنحاء بقوله عن الشعر والمغالطة : « وهذان القسمان خارجان عن باب العلم ، داخلان في باب الجهل » [٢٢] .

وقبله بقرن ، عمل « إبن بسام » (توفي سنة ٥٤٢هـ) على تكريس نفس النظرة ، وذلك في قوله عن الشعر :

ـ « . . ومالي وله ، وإنما أكثر خدعة محتال وخلعة مختال ، جده تمويه وتخييل ، وهزله تدليه وتضليل . . وحقائق العلوم أولى بنامن أباطيل المنثور والمنظوم . . » [٢٣] .

وما من شك في أن مرد ذلك يعود الى نظرتهم الدونية للخيال . مما دفعهم إلى التسابق نحو وضع القواعد والوصايا البلاغية أو « النعوت » حسب تعبير قدامة بن جعفر (٢٤) ـ التي تفرض على الشاعر أنواعا من القيود وتحد ، بالتالي ، من حريته التي تدلف به إلى عالم التخييل ، بل يمكن القول بأن هذه النظرة لاتزال قابعة في الشعور الباطني للانسان العربي ، الذي لايتفاعل مع الشعر ولايبدي نحوه الاهتمام اللائق به (٢٥) ، وعذره

---

(٢٠) « منهاج البلغاء » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ٣٦٢ .

(٢١) ابن البناء المراكشي ، « الروض المريع في صناعة البديع » ، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون ، طبعة اولى ، ١٩٨٥ ، دار النشر المغربية ، البيضا ، صفحة : ٨١ .

(٢٢) المرجع السابق ، صفحة : ٨٢ .

(٢٣) « الذخيرة » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ١٨ . والتدليه : هو الحيرة والدهشة وذهاب العقل من عشق ونحوه .

(٢٤) قدامة بن جعفر : « نقد الشعر » ، تحقيق : د . محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ـ بيروت ،

(٢٥) حديثنا ، هنا ، من باب اطلاق الكل وارادة الجزء ، اذ لا يمكن ان نلغي تفاعل الانسان العربي مع الشعر الغاء مطلقا ، لأن الوقائع تكذبنا في هذا المجال .

في ذلك أن الشعر مجرد خيال وتخييل ، دون أن يدرك بأن فهمه للشعر والتخييل فهم مغلوط ، وأن العيب لايوجد فيهما ، وإنمايكمن في فهمه لهما .

هذا الفهم البلاغي كان قد حقق نهايته الفعلية مع القزويني ، وتحول ، بعده ، الى إجترار وشرح للشرح ، وتلخيص دون أن يشهد أي بعث مهما كانت ضآلته ، خاصة عندما « استقلت مباحثها عن الأدب » (٢٦) .

ـ ثانيا) أما بالنسبة للبلاغة النصية ، فهي التي كانت تنطلق من النص الشعري ، وتستخرج ما يتضمنه من صور شعرية وأساليب بلاغية تعود الى مقدرة الشاعر وقوته التخييلية . ومع هذا النوع من الممارسة البلاغية كان التخييل يؤدي دوره الفعال ، الأمر الذي أدى به إلى أن يحتل مكانة مشرفة في الدراسات التي قام بها الامام عبد القاهر الجرجاني (توفي سنة ٤٧١ هـ) في القرن الخامس الهجري ، والتي توجت بالممارسة المنهجية عند أبي حازم القرطاجني ، في القرن السابع . وقد يظن البعض أن أباحازم لم ينطلس من النصوص والقصائد ، والدليل على ذلك ندرة الأشعار التي إستدل بها في منهاجه . والواقع أن هذا الدليل لا يقوم ضدا على ماذ هبنا اليه ، بل قد يكون معضداً له . . إذ لاعلاقة بين كمية الاشعار والأحكام التي توصل إليها الناقد البلاغي ، وإلا فإن القصائد تترى في كتابات البلاغيين « القانونيين » منذ السكاكي والقزويني إلى آخر كتاب يقرر في الثانويات والمعاهد الحديثة . . .

لقد إرتبط أبوحازم بالشعر عبر مستويين إثنين : مستوى الابداع ، ومستوى النقد .

ومن ثم ، فقد كانت أحكامه تصدر عن طبع راض قول الشعر ومارسه ، ولم يكتف بعلومه المختلفة ، لأن « النقد والعيار غامضان وهما صناعة برأسها . وهما غير العلم بغريب الشعر ولغاته ، ومعانيه وإعرابه وقوافيه وأوزانه ، وهي ممتنعة إلا على أهلها الذين صحت طباعهم وصفت قرائحهم ، واتقدت أذهانهم وأفنوا أعمارهم في خدمتها ، وفرغوا أنفسهم لتحصيلها ، وراضوا الكلام ومارسوا قول الشعر وخدموا عمله ولزموا أهله » (٢٧) .

ولقد كان أبوحازم من هذا النوع المتعاطي للشعر إبداعا ونقدا ، ولذلك حكمنا بأنه كان ينشغل بـ « البلاغة النصية » التي تنطلق من الحالة لامن القاعدة ، ومن الباعث لامن القانون ، رغم قلة الابيات التي يقاربها من حين لآخر .

إن الجهود التي بذلها أبو حازم أوصلته إلى إدراك عميق لماهية الشعرومكوناته البلاغية وجعلته يركز ـ اثناء ذلك ـ على ثالوث أساسي وهو : النظم ، الأسلوب ، والمنزع . ولئن كان مفهوم النظم قد إستقر مع الجرجاني ، فإن أباحازم أضاف إليه المعادلة التالية :

النظم + الأسلوب = المنزع .

إن ماكان يعنى به القرطاجني هو إبراز طبيعة المنازع واختلافها من شاعر لآخر ، بمعنى أنه لم يكن ينظر الى العملية الابداعية من خلال الأتصال بالقديم والأصل والقاعدة ، أي من خلال التشابه ، بل كان ينظر اليها من خلال الاختلاف والتفرد والمنزع . . وقد أوصله ذلك إلى معالجة النظم والأسلوب معالجة مزد وجة ،

---

(٢٦) شوقي ضيف ، « البلاغة تطور وتاريخ » ، دار المعارف ـ مصر ، صفحة : ٢٧٢ .

(٢٧) أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي ، « قانون البلاغة » ، تحقيق : محسن غياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، طبعة اولى ، ١٩٨١ ، صفحة : ١٥٤ .

فجعل النظم يختص باللفظ ، في حين نظر الى الأسلوب من خلال علاقته بالمعاني .

يقول أبوحازم : « لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تنتقى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الأطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة ، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ .. فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية » (٢٨) . وهذان التأليفان يكونان مايسميه ناقدنا بـ « المنزع » : « إنّ المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتماداتهم فيها ، ومايميلون بالكلام نحوه أبدا .. والناس يختلفون في هذا ، فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر ، وكل منهم يميل الى ما وافق هواه » (٢٩) .

ثم يشرع في شرح الأختلاف ، فيذكر نوعين أساسيين :

ـ نوع يميل الى جهة لم يؤثر الناس الميل اليها .

ـ ونوع يقتفى أثر شاعر في غرض أول ويتبع آخر في غرض ثان ، فتكون طريقته مركبة .

إن البيان الذي قدمه أبوحازم في هذا التحليل يشجع على القول بأنه كان منهمكا في إكتناه الخصائص التي تميز هذا الشاعر عن ذاك ، وبالتالي فإنه لم يضع مقاييس جاهزة ، وإن إتخذ كلامه طابع المقاييس كما يتجلى من خلال عنوان مؤلفه : « منهاج البلغاء » ، وانما كان ينطلق في أحكامه من داخل الثالوث الذي يشتمل على النظم والأسلوب والمنزع . ولعل تعبيره « كل منهم يميل إلى ماوافق هواه » واضح الدلالة ، ولا ينبغي أن نحيل « الهوى » هنا الى الطاقة الشريرة غير المنضبطة كما نجد في التفسير الاسلامي لحالة من حالات النفس الانسانية ، وانما تجد إحالته المرجعية في معنى الرغبة والذوق والرؤ ية والحالة النفسية . . .

وبهذا يكون أبوحازم حاضرا في الدراسات الأسلوبية الحديثة أكثر مما نتصور ، إذ مالفارق بين مباحثه وبين مايذهب اليه « مارسيل بروست » من أن « الأسلوبية بالنسبة للأديب كما الألوان بالنسبة للرسام ، ليست مسألة تقنية بل رؤ يا »(٣٠) . بل يمكن الاعتراف بأن ملاحظات القرطاجني تتناص مع الأسلوبية الفردية التي تطورت على يد « ليو سبيتزر » سيما في مفهومي « الاصل الروحي » و « القاسم المشترك » . (٣١) إننا مع تجربة القرطاجني نجد المنزع الذي يضم النظم والاسلوب ، والذي يؤ ول الى ما اسماه بـ « الهوى » . (٣٢)

---

(٢٨) « منهاج البلغاء » نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ٣٦٣ ـ ٣٦٤ .

(٢٩) المرجع السابق ، صفحة : ٣٦٥ ـ ٣٦٦ .

(٣٠) نقلا عن « عزة آغا ملك » ، الأسلوبية من خلال اللسانية » مجلة « الفكر العربي المعاصر » عدد : ٣٨ ، آذار ١٩٨٦ ، صفحة : ٨٧ .

(٣١) Pierre GUIRAUD: La Stylistique 9o edition: QUE SAIS-JE 646/p.67.

(٣٢) لا يحق لنا ان نحمل القرطاجني ما لاطاقة له به ، كما لا يجوز ان نقوله مالم يفكر في قوله ، فنقع في شرك القراءات الاسقاطية والتأويلية التي يشكو منها النقد الأدبي الحديث ، وانما نشير ، فقط الى النواحي التجديدية والملمحات الايجابية في نقده ، والا فان كثيرا من آرائه لا تخرج عن اطار ما تعارف عليه النقاد السابقون له . . وما أحوجنا الى ان ننظر الى النقد الأدبي والبلاغي القديم نظرة تاريخية ، كي لا نقع في اخطاء الغرور او الاستيلاب .

والنتيجة التي نود أن نخلص بها من وراء هذه الوقفة مع البلاغة العربية ، أن الصورة الشعرية باعتبارها « المبتدأ والخبر » في الدراسات البلاغية قد انعكست عليها هذه الوضعية المزد وجة ، فخضعت - هي الأخرى - لمقولة « الأصول والوصايا » مما جعلها لا تحظى بمعاشرة الخيال معاشرة طويلة ، وهذا ما يفسر إفتتان قطاع كبير من أهل البلاغة بالتشبيه وتحفظهم من الاستعارة ، لأن الأول يبقي على الحدود المنطقية بين أشياء العالم ، بخلاف الثانية التي تتعدى تلك الحدود بفعل الطاقة التخييلية لدى الشعراء . (٣٣) .

لم يكن الشاعر ، في ظل هذا المفهوم ، يشكل الصورة وفق « مايوافق هواه » لأن ذلك يحتاج الى رؤ ية مغايرة ، وانما كان ينقل عناصرها ويقيسها على الصور السابقة ، ويقارنها بها . . . فليس للشاعر - بعد ذلك - فضل السبق والابتكار ، وانما له فضل التحوير والاضافة . . .

وعلى النقيض من ذلك ، حاولت البلاغة النصية ، أو « البلاغة الأسلوبية » ، تعديل النظرة الى الصورة الشعرية ، بالرفع من شأن التخييل و « الهوى » . والسؤ ال الذي نطرحه هنا من أجل العودة إلى ماكنا بصدده حول الخصائص البنيوية للشعر : أي نوع من الصورة نعتبره خاصية أساسية في اللغة الشعرية : النوع الأول الذي يعود الى البلاغة القانونية . . أم النوع الثاني الذي يقوم على الثالوث الذي تحدث عنه القرطاجني ؟؟

بالنسبة الينا ، لم يكن بودنا الركون إلى النوع الأول ، لأنه يعطل مشاريع التخييل ويسطح العملية الأبداعية ، ولأنه يلتصق - بالمفاهيم القديمة التي لن تكون سوى قوانين استطاعت أن تستولي على ناصية المسيرة البلاغية والنقدية ، أي لن تكون الامظهرا من مظاهر الحقبوية ، شأنها شأن الأسطورة بالنسبة للقصيدة الحديثة . .

وهنا قد يتساءل البعض عن مصير التشبيه والاستعارة والكناية . . .

وللأجابة عن ذلك ، نستحضر ماذهبنا اليه سابقا ، من أن اللغة التي إعتبرناها خاصية بنيوية في الشعر ، تشتمل ، كذلك ، على التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية . وقد يبدو هذا التحليل غريبا ، إذ ما العلاقة بين اللغة كألفاظ ، وبين تلك الأساليب كتركيب وتشكيل بلاغي ؟؟ وينبغي أن يلاحظ ، هنا ، أن فهمنا للغة لم يكن مرتبطا بالألفاظ نهائيا ، والاأصبح الشعر هواء يتنفسه الناس أجمعون ، وإنما كان يضع في حسبانه اللغة في مستواها الصوتي والتركيبي والدلالي . . .

ثم إننا نتبنى - هنا - نظرة الامام العلوي اليمني إلى تلك الأوجه البلاغية . لقد أرجع « اليمني » كلا من التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل الى محور المجاز ، يقول : (. . . وهكذا إسم المجاز ، فانه شامل لأنواعه من الاستعارة والكناية والتمثيل . .) (٣٤) .

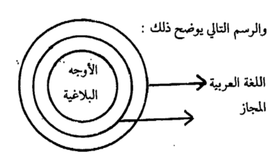
واذا أضفنا إلى نظرته ماذهب إليه ابن جني وغيره من علماء اللغة من أن اللغة العربية ترتكز ، في معظمها ، على المجاز ، أمكن إدراج الأوجه البلاغية المختلفة ضمن المجاز الذي ندخله ضمن دائرة اللغة العربية .

---

(٣٣) بالنسبة لهذه الظاهرة ، يراجع كتاب « الصورة الفنية . . » للدكتور جابر عصفور ، دار التنوير ، بيروت ، طبعة : ١٩٨٣ .

(٣٤) الامام العلوي اليمني « الطراز . . » ، دار الكتب العلمية ، المجلد الأول ، طبعة : ١٩٨٠ ، ص : ١٩٧ .

والرسم التالي يوضح ذلك :



ويبقى السؤال مبسوطا حول المكان الذي ندرج فيه ثالوث القرطاجني ، اين ندخل كلا من النظم والاسلوب والمنزع ؟؟ إن أي ملاحظة ، مهما كانت بسيطة ، تقنعنا بأن تلك العناصر الثلاثة لاتنتمي الى اللغة وانما تنتمي إلى قدرة الشاعر وذوقه أثناء التعامل مع التأليفات اللفظية والمعنوية ، كما تعود الى رؤيته « هواه » وبواعث نفسيته المختلفة . . إذن ، فمن المشروع أن نضع ثالوثه بجانب الرسم السابق لنبحث ، بعد ذلك ، عن العلاقات التي تنتظمها . ولكن ماهي طبيعة تلك العلاقات ؟؟ وكيف تتحدد مكوناتها ؟؟

إن الشاعر الذي يحاول نظم اللغة وأسلبة (نسبة إلى الأسلوب) التأليفات المعنوية وفق منزعه في الشعر ، إنما يتجه صوب اللغة بمافيها من مجاز وأوجه بلاغية أخرى ليشكل عالمه . . . وهذه العملية التي يقوم بها لها علاقة حميمة بالصورة : إنه يختار الألوان و« الرتوش» والظلال ليعكس الكون الذي يحياه أو يستشرفه . إن هذه الصورة تمارس ، هنا ، بوصفها إستحضارا للرسم الأول (الذي يضم اللغة والمجاز) جهة الرسم الثاني ، فالشاعر لايسير جهتها ، وانما يقتني منها ما يساعده على تشكيل صوره ، فتصبح بالتالي بعيدة عن أن تكون أساس التصوير الفني ، قريبة من مفهوم الأدوات المساعدة ليس إلا . . .

وليس هذا تحقيرا لشأن الأوجه البلاغية ، أو تغييباً لدورها ، وإنما تأطيرا لها ضمن الحدود التي تحركت داخلها إبان النقد القديم . وسيد لنا هذا على أن ماكان يعتقد من صميم الصورة ، كالأستعارة والتشبيه والتمثيل . . إنما هو « خاصية غالبة » في تلك الفترة فقط ، ولا يمكن سحبها على الفترات اللاحقة ، أو المستقبلية . وهذا مانعتبره تطبيقا عمليا لما ذهب اليه « ياكبسون » حين قال : « يمكن البحث عن خاصة غالبة ليس فقط في النتاج الشعري لأديب معين ، وليس فقط في القانون الشعري ومجموع القواعد التي تسيطر على مدرسة شعرية معينة ، لكن أيضا في فن فترة زمنية معينة بأكمله ، إذا اعتبرنا هذه الفترة ككل »(٣٥) .

وحين نتعامل مع الشعر العربي باعتباره فترة زمنية ، نلاحظ فيه هيمنة الصورة بالشكل الذي أشرنا اليه سالفا ، وهذا يوصلنا الى التعامل مع الأوجه البلاغية تعاملا « حقبويا » . . وبعبارة وجيزة ، مادمنا نعتبر مظاهر التجديد في القصيدة المعاصرة حقبوية ، فكذلك الأمر بالنسبة لجميع أشكال الصورة الشعرية التراثية ، فانها لن تخرج عن إطار ها التاريخي . غير أن التحليل البنيوي لاينظر الى العنصر البلاغي في تاريخيته أو في مفرده بل فيما يحققه داخل العلاقة المتشابكة التي تكون نسيج الصورة . ومن ثم فقد يصبح التشبيه ـ الذي هو أبسط وجه بلاغي ـ ذاشان عظيم في تشكيل الصورة كما سنرى في القصيدة المقاربة ، كما قد يصير السرد المباشر المعتمد على زمن واحد أكثر فعالية من السرد الشاعري ذي الأزمنة المتعددة .

والى هذه الحدود ، قديرى البعض أننا لم نتكلم عن طبيعة الصورة ومكوناتها . . .

---

(٣٥) Huit Questions de poetique - p. 79.

وأخشى ان نـظل أسرى النـظرة التقليديـة لمفهـوم الصـورة وأدواتهـا . . فنحن حـين رفضنـا الأصـول والـوصـايـا والقـواعـد لم يكن هـدفنـا الأبستيمي والايديولوجي قصر ذلك على القواعد القديمة ، وإنما كنا في قمة حرصنا على التشكيك في كل محاولة تسعى إلى استبدال القوانين السابقة بأخرى جديدة ، وقتل الوصايا السابقة بغية الرفع من شأن وصايا مغايرة . ثم إننا لم نحارب الأوجه البلاغية في ذاتها ، وإنما استصغرنا التقنيات البلاغية لتلك الأوجه ، وخاصة حين تقنن وتقعد . . ثم إن قضية موت البلاغة القديمة أو إحيائها تقع خارج طبيعة عملنا ، ولا اظن أن الكلام المستعجل قادر على البت في هـذا الشأن ، وفي رأيي ، أن هـذا العمل رهين بعلم لابد أن تقام أسسه منذ الآن من أجل البحث عن العلاقة بين البلاغة القانونية والبلاغة النصية ، من جهة ، وبينها وبين الأسلوبية الحديثة ، من جهة ثانية ، وبين ذلك كله وبين علم الشعر من جهة ثالثة . . ودون أن نبحث له عن اسم ، لابد أن يكون موضوعه شاملا لكل تلك العلوم السـابقة ، وآنـذاك يمكن الوصول الى بعض الحقـائق الموضـوعية في هـذا المجال .

●●●●

اما الان ، فلنحاول أن نجمل القضايا المثارة في ثنايا هذه الدراسة :

١ـ إن الثالوث الذي فرضه النقاد على الشعر العربي جاء وليد النظرة الأيديولوجية التي تعاملت مع التجديد من خلال تعصبها للقصيدة الحديثة .

٢ ـ إن معظم ماكان يظن خصائص تجديدية في الشعر العربي ، ما هـو الامظاهـر إستطاعت أن تهيمن على تضاريس القصيدة الحديثة .

٣ ـ ومن أجل أن يكون السؤال إبستيميا فقد ساقنا البحث إلى أن الخصائص البنيوية في الشعر تتحـدد في اللغة وا لرمز والصورة .

٤ ـ قـد يطرأ عـلى هذه الخصـائص نوع من التحـوير والتعديل ، أو التغيير والتبديـل ، وقد تتراجع بعض سماتها لتفسح المجال لملامح جديدة ، وهذا مانسميه بـالمظاهـر الحقبويـة أو « الخاصيـة الغالبـة » في الشعر العربي ، لكن الخصائص تظل ماثلة في البناء الشعري .

٥ ـ لقد أكد ابن قتيبة أن الله لم يقصر الشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، واذا كان الأمر كـذلك ، فـإن لنا أن نتساءل ـ هنا ـ سؤالا محـرجا : مـاهي بلاغـة الشعر الحـديث (خاصـة إذا اعتبرنـا البلاغـة دورانـا حـول الصـورة = المركـز) ؟؟ وبالأخص حـين نتعامـل مـع القوانين البلاغية التراثية تعاملا تاريخيا ؟؟ ما هو العلم الذي ينهض بها ؟؟ وما هي علاقاته بالعلوم الأخرى ؟؟

●●●●

وسنعمل على بلورة هذه المفاهيم واختبارها من خلال المقـاربـة النقـديـة لقصيـدة : « ليلتـان من ليـالي السندباد »[٣٦] للشاعر « محمد علي الرباوي »[٣٧] .

تتزاحم داخل هذه القصيدة رموز كثيرة ، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى ولوج بنية النص من خلال تلك الرموز ، ــ

(٣٦) ديوان « الأعشاب البرية » ، المطبعة المركزية ، وجدة (المغرب) ، طبعة اولى ، ١٩٨٥ ، ص : ٢٥ .

(٣٧) شاعر مغربي ، من مواليد ١٩٤٩ ، استاذ بكلية الآداب ، بوجدة (المغرب) ، له دواوين شعرية منها : « الطائران والحلم الأبيض » ، « البريد يصل غدا » ، « الكهف والظل » .

دون أن تفوتنا الاشارة الى الخاصيتين الأخريين . ولقد تحددت تلك الرموز ، عبر نظم الشاعر وأسلوبه ومنزعه ، في الشخصيات التالية : السندباد ، امرىء القيس ، ومحمد (عليه الصلاة والسلام) . غير أن الشاعر الرباوي يقيم أثناء تعامله مع هذه الرموز فصلاً صارخاً بين تجربته ، من جهة ، وبين التيار السائد في توظيف الأساطير والرموز ، من جهة ثانية . فهو لا يشير إليها ، ولا يوظفها في سياق النظم ، وإنما يبني القصيدة بأكملها بناء رمزياً ، بحيث لا نجد داخلها أدنى إشارة الى تلك الشخصيات ، ولا إلى أسمائهم ، وانما يجعل القصيدة بأكملها أسماء لهم وبناء للأحداث التي واجهتهم .

وتتضح هذه التجربة جلية حين نستحضر بعض التجارب الشعرية التي رامت توظيف بعض الرموز ، لنرى الى أي حد امكن للرباوي ان يرسم في حقل التوظيف خطه المطرز بخيط نظرته المغايرة . ونكتفي ، هنا ، برمزين إثنين : الأول في نهضة الشعر الحديث ، والثاني في تطوراته الأخيرة ، وهما السياب وأدونيس .(٣٨)

ففي قصيدته : « رحل النهار » ، يوظف السياب أسطورة السندباد ، لكننا حين نتأمل ذلك لا نرى رأي الدكتور عز الدين اسماعيل ، حين يقول : « وأدل ما يكون على نجاح الشاعر في استخدام هذا الرمز استخداماً شعريا ، أنه لم يتعامل معه من الخارج ، أي لم يُقحمه على السياق الشعري إقحاماً ، مكتفياً بأبعاده الذاتية »(٣٩) ، لأننا لا نلمس هذه الأمور ، بل نحس بدخول شخص السندباد منذ المقطع الأول :

« وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود . .
هُو لَنْ يعود !
أو ما علمت بأنه أسرتْه آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار . . »(٤٠)

فالسندباد لا ينمو مع الأحداث الواردة في القصيدة والجو المهيمن عليها ، بل يشار اليه ويستحضر من الخارج ، ثم إن استحضاره لا يخرج - على عكس ما ذهب اليه عز الدين اسماعيل - عن اطار الذات الفردية التي هدَّها المرض ويئست من العلاج .

وكذلك الأمر بالنسبة لأدونيس في قصيدته : « الى سيزيف » :

« أقسمت أن اكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصمَّاء »(٤١) .

فأننا نلمس في كلامه إشارة واضحة الى اسطورة سيزيف ، ولكنها إشارة لم تبن من داخل القصيدة ، وانما اقحمت من خارجها ، وتزداد حدة ذلك حين يتباين ضمير « أنا » عن « هو » ، وحين نتوقف عند حرف الجر « مع » .

---

(٣٨) نحن نرصد ظاهرة ، ولا نقيم اي موازنة ، والا فان السياب قد حاول بناء القصيدة بناء رمزيا ، كما في : « أنشودة المطر » .

(٣٩) « الشعر العربي المعاصر » ، نفس المعطيات السابقة ، صفحة : ٢٠٨ .

(٤٠) ايليا الحاوي ، « بدر شاكر السياب » ، دار الكتاب اللبناني ، بدون طبعة ولا تاريخ ، الجزء الرابع ، صفحة : ١١٩ .

(٤١) أدونيس ، « أغاني مهيار الدمشقي » ، دار العودة ، صفحة : ١٢٧ .

اما في حالة الرباوي ، فإن السندباد وامرأ القيس ومحمد النبي (ﷺ) لم يستحضروا من خارج النص ، ولم تتم الاشارة إليهم ، بل لم تذكر أسماؤهم في المتن الشعري ، وإنما نموا مع القصيدة نمواً بنائياً ، وامتزجت لحمتهم مع شرايين القصيدة الى درجة يستحيل معها الفصل بين أنسجتهم المختلفة .

وهذا النمو البنائي لا يوظف الرمز لخدمة القصيدة ، وإنما يوظف القصيدة لخدمة الرمز . فنحن ، مع حالة الرباوي ، لا نفهم الرموز من أجل فهم القصيدة ، كما هي الحال في جلّ القصائد المستحضرة للرموز والأساطير ، وكما في المقطع السابق من قصيدة أدونيس ، بل نكونها عبر القراءة ، أي أننا نصنعها خلقا من بعد خلق في رحم القصيدة وفضاءاتها المتعددة .

وتلحق بهذه الخصوصية ميزة أخرى توفرت في نص الرباوي . . فالملاحظ أنه ، أثناء ذلك البناء الرمزي ، يكشف عن العلاقات المتعددة والممكنة بينها ، عن القاسم الدلالي بينها ، والبعد النفسي الذي يوحدها ، ومن ثم لا تصبح مجرد حشد وافتتان بالرمز الأسطوري الذي استهوى مجموعة من الشعراء المحدثين فظنوا فيه مقياس الجودة والمفاضلة ، وفاتهم ان ذلك إنما يكون مرتبطاً بالمنزع الاختياري لدى الشاعر ، المنزع الذي يقوم ـ هنا ـ على الأسلوب ، أي على التأليف بين المعاني ، حسب تعبير القرطاجني . . مادام كل رمز يحمل في طبقاته معنى من المعاني ، ويحشد في أنسجته دلالة من الدلالات .

ولكن ما هي الدلالات التي تشترك فيها تلك الرموز النامية في تربة القصيدة ؟؟

للاجابة عن هذا السؤال ، يحسن بنا أن ننطلق مع القصيدة بشكل عمودي من الأعلى الى الأسفل ، وأول ما يواجهنا ، عند ذلك : الاهداء الذي يتموقع تحت العنوان مباشرة : « الى أبي في أرض الوطن » !! فالأب العائد من فرنسا الى وطنه الأصلي ، يشكل ، هنا ، مغناطيساً يجذب إليه دلالات الرموز السابقة ، فيعكس بذلك مستويات متعددة لا تؤول ـ بالضرورة ـ الى الأب في مستواه الفردي أو الأسري . . .

إن حالات الرحلة الى فرنسا من أجل البحث عن مصدر للرزق ، مع المحافظة على القيم التي تنتمي الى (الوطن = الأم) ، تتجمع كلها ، في وضعية الأب ، لتفرز هذا التماثل بينها وبين تلك الرموز . . فالسندباد ، كان يهدف من وراء رحلاته الى تحقيق غرضين : غرض مالي ، والآخر حكمي (نسبة الى الطرائف) . . ولقد اضطر المواطن الى ممارسة نفس الرحلة في غرضيها المزدوجين ، (فالمواطن = الطالب) يحدوه البحث عن (الحكمة = العلم) . . والمواطن العامل يتجاوز البحار بحثاً عن قوته . . . غير أن رحلتها تصطدم بعواصف لا تبقي على أي شراع أو سفينة . . الا انها عواصف تعود في أصلها الى الوطن = الأم الذي لم يستفيدوا منه ، ولم يجازهما بما يناسب نجاحها العلمي والمادي ، وعند العودة ، يدركان بأن (الوطن = الحلم) ما هو الا « وطن يزيفه السقوط في وحل الاقتصاد الحر ، ويغوص في مستنقعات الافلاس الحضاري الوافد مع الاتصال المنبهر بأوربة ، وتقديم إنسان الوطن قرباناً لهذا الزواج بفلسفة الغرب ، الزواج الذي يبدو كاثوليكياً »[٤٢] :

---

(٤٢) من مقال للاستاذ محمد بنعمارة ، « قراءة في المشروع الذاتي من خلال ديوان : الأعشاب البرية » ، جريدة « العلم الثقافي » عدد : ٧٧٨ ، السبت ١٩ أبريل ١٩٨٦ ، صفحة : ٥ .

ـ « هذا الوطن الآن أمامك
للريح الجبارة بوابتُه مشرعة
تدخلها حاملة زوبعة الجن على كتفيها
أما أنت . . فهل كنت الريح ؟؟
وهل كنت الجن ؟؟ »(صفحة ٣٦) .

فتغـوص الأسئلة خنـاجـر في كيـان (الأب = المواطن) . . ويحس بوخز الحقيقة المؤلمة ، فتذوب من ذاكرته الصورة المثالية التي كان ينسجها حوله بخيوط من الأوهام والأحلام :

ـ « حلو فم هذا المحبوب الساحر ،
خدَّاه كفلقة رمانة ،
عيناه خميلة طيب . .
تقطر شهداً شفتاه
وأطلسه ذهب إبريز
داخله عاج أبيض
غلف بالياقوت الأزرق . . »(صفحة ٣٥) .

وتزداد الحقيقة المؤلمة مرارة حين يستوقف الجمركي هيكله العظمي ويسأله :

ـ « ما اسمك ؟؟
من أيّ بلاد أنت ؟؟
توقظك الدهشة
تصحـو . .
فإذا الجمرك روم !
الشرطة في الشارع روم !
الشاشة في بيتك روم !
زوجك . . . ابناؤ ك روم !
روم !
روم !! »(صفحة ٣٦ ـ ٣٧) .

لقـد تفسـخ . ـذا الـوطن حـين اسلم مفـاتيحـه للأجنبي ، وجعل بوَّابته مشرعة لريحه ، فيصبح الانتماء ظاهرياً فقط ، ويرتبط بالوثائق الادارية لا غير ، لكن الواقع يكذب ذلك الانتماء ، وهنا يستعير الشاعـر من مخزونه التـاريخي مملكة « كنـدة » التي ضاعت من يـد امـرىء القيس ، وحشد الأمـوال والقبائـل من أجـل استـرجـاعهـا دون أن يتم لـه ذلـك . . إلا أن هـذه الاستعارة تظل داخلية ، تنمو من ثنايا القصيدة ، ولا تتسرب من الخارج عبر الاشارة والتشبيه او التمثيل . ولقد ساعده في ذلك ضمير المخاطب الذي حافظ عليه منذ البداية ، ذلك الضمير الذي يعبر كلا من السندباد وامرىء القيس ومحمد الرسول ، والذي يحضر في كل مكان من الرحلة (مكان السندباد) وكنـدة (مملكة الشـاعر الضليل) ويثرب (مهجر الرسول) :

ـ « كندة أطلال ،
بعر الآرام ، كحب الفلفل
في ساحتها الدكناء تبعثر . . .
أنى لك أن تجعلها مملكة
لا تغربُ عنها الشمس
وأنت صغيراً ضيعت ،
كبيـرا حملت دم الوطن المقهـور . . »(صفحة ٣١) .

إنّ كندة ، هنا ، تنمو في الاتجاه الذي يجعلها رمزاً لوطن الانسان المهاجر الى أوربا ، الوطن الذي اعتبره مملكة يرفل في نعيمها مع ابنائه ، غير أن صخرة الواقع تفتت أحلامه ، وترمي به جهة الطرد المقنع ، مادام لم يجد فرص العمل مناسبة . إلا أن هذا الطرد يختلف ، هنا ، عما وقع لامرىء القيس ، فلقد طُرد هذا الأخير بسبب قصفه ولهوه ولا مبالاته ، أما (الأب = الطالب = المواطن) فقد طردته الحاجة الى ما يحقق به ضرورات الحياة ، ويرفع شأن البلاد . . . واذا كان امرؤ القيس قد استنجد اخيرا بقيصر الروم من اجل ان يساعده في استرجاع ملك أبيه ، وكان بود ملك الروم ان يحقق له

ذلك لولا تهديد البرابرة لمملكته « البيزنطية » ، فإن قيصر الروم الحديث ، الذي « يحلب » خيرات الوطن ، قد بتر كل قنوات المساعدة :

- « ليس لك اليوم سوى
أن ترسو في صدر حبيبك
أن تطلب منه الرحمة ،
قيصر لا تنثر عيناه الرحمة . . . » (صفحة ٣١) .

ويمكن قراءة الرمز الثنائي (امرؤ القيس ⟷ قيصر) ، ليس فقط في مستواه المادي المرتبط بالمملكة في جانبها السياسي والعسكري ، بل في مستواه الحضاري . . فيصبح امرؤ القيس ، في هذه اللحظة ، حاملاً لدلالات الحلول التي ارتأت في اقتفاء طريق الغرب شرطاً للتقدم والاستمرارية ، غير ان تجربة المواطن الذي عاش في « مملكة قيصر » وأدرك زيف هذا الطرح ، وتأكد لديه بعد ليلته الأولى والطويلة هناك ، أن هذا « القيصر » يسعى الى استنزاف طاقة (المواطن = الانسان العربي) وقوته في خدمة مصالحه الذاتية ليتخلص منه ، في الوقت المناسب ، بطريقة « إرحل » ، أو بصيغ الاغتيال التي تأتي تتويجا لسياسته العنصرية :

- « كل صخور الروم ،
وكل بحار الروم ،
وكل بلاد الروم تقول لك : إرحل
ترحـــل ؟؟
كيـــف ؟؟
وأنت شبابك مدفـون فيها . .
ونضارة وجهـك مودعـة
في أوجـه كل بنيها ،
ودماك تشد حجار مبانيها . . » (صفحة ٣٢ - ٣٣) .

وعند مغادرة الأب للجو الكئيب الذي تخلقه الليلة الأولى ، ليلة الغربة والعنصرية ، يدخل الى (الوطن = الأم) ، لكنه يتدثر بأقصى درجات القتل ، وأعنف مراحل الاغتيال النفسي والاجتماعي ، فيتحول بذلك الى « ظبي » لا يحق له الجري في غاباته الممتدة في كل مكان ، وهنا تبتدىء الليلة الثانية من ليالي (المواطن = السندباد) التي تكون مسرحا لولادة الرمز الثالث : رمز محمد الرسول .

والملاحظ أن الشاعر يوظف اللغة وصيغها المختلفة لاظهار هول الليلة الثانية وخطرها الذي يفوق خطر الليلة الأولى ، فلم يستعمل فعل « ارحل » الذي ذكره في نهاية الليلة الأولى ، وإنما استحضر فعل « أهجر » ، والفرق كبير جدا بينهما ، اذ الفعل الأول مشتق من « الرحلة » . . » إنطلاقا من رأي المدرسة البصرية التي تعتبر المصدر أصل المشتقات » ، في حين أن الفعل الثاني مشتق من « الهجرة » . . والفرق كبير بينهما ، فالرحلة فعل اختياري يرجع الى نوايا واستعدادات الشخص الراحل ، أما الهجرة فهي فعل اضطراري لا يملك معه الانسان إبداء الرأي والاعتراض ، وحين أسند الشاعر فعل « أهجر » الى الوطن المقهور ، لم يكن ذلك وليد الصدفة او نتيجة عفوية للنظم والأسلوب ، وانما كانت اشارة واعية قصد بها ادانة « الوطن » الذي يعيش ليلة أطول من ليلة الراحلين الى بلاد الروم ، وأدكن من سواد وضعيتهم هناك ! !

وبالرغم من ان الهجرة مصدر لغوي ، فقد اكتسب احالته المرجعية في حدث الهجرة النبوية مباشرة ، وذلك لقوتها وتغييرها لمسار التاريخ العربي والانساني ، ومن ثم ، فقد تمت في آخر الليلة الثانية ، وتسللت من ثنايا الأسلوب تسلل خيوط الفجر من طبقات الظلام . .

إلا أن هذا الرمز لا ينبثق بمفرده ، بل يظهر محملاً بجميع دلالاته التاريخية والحضارية ، وبذلك ، فقد شطره الشاعر الى جانبين :

الجانب المتمثل في بديل الهجرة الجسدي أو المكاني للوطن الأم . . وهو : الحبشة ثم يثرب .

والجانب الثاني المرتبط ببديل الهجرة الاجتماعي والحضاري .

ولقد نمّا رمز الهجرة لينتقد علاقة الوطن بافراده ، ، غير أن الأب لا يستسلم لاي بديل مكاني ، فيُصِرُّ على الثبات في أرضه :

ـ « كالنخل الواقف في الصحراء
وكالملح السارح في البحر
وكالحب النابض في قلب المجنون » (صفحة : ٤٠) .

إنه يحول علاقة الأب بالوطن الى قدر مكتوب لا يمكن رده ، فكما أنَّ النخل إرتبط مع الصحراء بعلاقة طبيعية ووجودية ، وكما ان الملح تعلق بالبحر ، والحب تمكن من قلب الشاعر المجنون ، فكذلك الأمر بالنسبة للأب ، إنه نخل هذا الوطن وملحه ، فمن المستحيل أن يهجره أو يبغي عنه حولاً . . ثم انه يشكك في امكانية قبول الآخرين ، فيطرح أسئلة استنكارية يسكنها الاستهزاء والسخرية :

ـ « أيحب الأحباش اللحظة من هاجر كالغيم اليهم ؟؟
ـ اهجر !
هل تفتح يثرب أذرعها للغرباء ؟
ـ اهجر !
ـ لا !!
لا هجرة بعد الفتح الميمون » (صفحة : ٣٩ ـ ٤٠) .

إن الأب لا يغيب ، هنا ، في حلم روحي ، أو تخدير وجداني ، لأنه يعلم أن حالة وطنه تتكرر على طول الخريطة الممتدة من المحيط الى الخليج ، ومن ثم تفقد الأمكنة (الحبشة ، يثرب) كل وظيفة تعبيرية في حلكة الليلة الثانية ، فلا يهجر اليها ، بل يثبت على أرضه التي تحقق هويته الحضارية وخصائصه الروحية والاجتماعية ، ويزين بلاده من أجل استقبال الوافد الجديد ، لاستقبال الفجر الذي سيكون خاتمة لليلتين معا : ليلة (الأب = المواطن = السندباد) في الألزاس ، وليلته في « عيون الوطن المفقوءة » . . حسب تعبير بنعمارة :

ـ « عظيم أنت وأنت تعد
الزاد لغربتك الكبرى
هل بُشِّرت بأن الفجر على الأبواب ؟؟ »
(صفحة : ٤٠) .

ويبقى السؤال مشروعا حول طبيعة الفجر الذي على الأبواب ، غير اننا نحذر من مثل هذه الأسئلة التي تحاول ان تختم بالشمع قناة الابداع الشعري لدى الشاعر ، وتؤطره تأطيرا نهائيا . . فالشاعر لا يزال في قمة عطائه ، ومن الواجب ان نستمع الى تجربته المستقبلية ، لنحس مكامن الاستقرار والتغيير داخل بنيته النظمية والأسلوبية ، مع رصد التلوينات الممكنة لمنزعه الشعري . . وآنذاك ، يمكن طرح مثل تلك الأسئلة . . ويمكن لمن تعجل الجواب ، أن يعود الى اللغة الموظفة في السياق الشعري ، فإن احصاءها والبحث عن حقولها الدلالية والنفسية يعدان رصداً أولياً لبديل الشاعر ولفجره المرتقب . . ويمكن للدراسة المتكئة على لغة الشاعر وصورها المختلفة أن تصب في هذه القناة ،

ونرجو ان تتاح لنا فرصة الكشف عن ذلك في مقبل الأيام .

أما الآن ، فلنكتف بهذا البيان المقدم حول قدرة الشاعر الرباوي ، على بناء قصيدته بناء رمزيا يعمل على كشف خبايا الرموز وابعادها الأسطورية والتاريخية والدينية . . ولقد ساهمت تلك الأبعاد في تأكيد مارمنا التركيز عليه في نظرتنا لدلالة التجديد ، حين اعتبرنا الرمز عنصراً بنائياً شاملا للأسطورة وغيرها . . وذلك أننا حين نعيد تركيب تلك الرموز بحثا عن حقولها الدلالية ومكانها في النُّظم المعرفية والثقافية في الفكر العربي والانساني ، نجد السندباد يؤول الى بنية الاسطورة ، وامرأ القيس الى الحقل التاريخي ، والرسول محمد الى النظام الديني . وفرق كبير بين طبيعة هذه الرموز ، ونتيجة لذلك ، فانه لا يستطيع احد ان يرد أصول السندباد الى الدين ، وبمعنى آخر ، لا يستطيع أحد أن يرد محمداً الرسول الى المرموز الاسطوري .

وقبل إنهاء هذه المداخلة ، أرجو أخذ الكلمة لحظة واحدة لأشير الى مسألتين جوهريتين في العملية الابداعية ، تتعلق اولاهما بالرؤية ، والثانية بـ « التشكيل » .

فقد اعتبر كثير من الدارسين « الرؤية » خاصية أساسية في العملية الابداعية ، سواء في القصيدة أو النثر ، ونحن نعتبرها شرطاً للابداع ، وليست خاصية بنيوية فيه ، وذلك للأسباب التالية :

١ ـ حين نتعامل مع الرؤية باعتبارها خاصية أساسية ، فإن الناقد ملزم باكتشافها داخل النص ، شأنها في ذلك ، شأن اللغة والرمز والصورة ، وقد تصطدم مع قناعاته الفكرية وأدواته الاختبارية . . مما يؤدي الى فساد في التعامل مع مكونات الشعر . أما حين ننظر اليها باعتبارها شرطاً لاغير ، فاننا نؤخرها الى الوراء ، ونبقى على مسافة طويلة بينها وبين النص ، ولا نتركها تفرض نفسها علينا فتمنعنا من استجلاء الخصائص الفنية ، ليس لأنها غير موجودة ، وانما لأن الناقد تعميه رؤيته عن اظهارها . .

٢ ـ ترتبط الرؤية بالايديولوجيا ارتباطا حميميا ، ويكفي ان نتذكر نفي « باختين » الى سيبريا لمجرد حديثه عن الكون الشعري لدى « ديستوفسكي » ، ذلك الحديث الذي لم ينسجم مع ايديولوجيا الدولة في عهد « ستالين » ، وحتى نتجنب اعدام الابداع لمجرد اختلافه مع رؤانا ، فاننا لا نجعلها خاصية أساسية . وفي عبارة واحدة ، إنه كما رفضنا في الأول ان يكون الشعر تابعا للتاريخي ، وكما رفضنا في الثاني ان يكون تابعا للسياسي ، فاننا نرفض الآن ان يكون الشعر تابعا للايديولوجيا . .

٣ ـ اننا حين نعتبر الرؤية شرطا في الابداع ، فاننا نلغي من خريطة الشعر كل المحاولات التي لم تكن تملك أي رؤية ، مهما كان نوعها ووعيها ، وانما كانت مجرد لهو ولعب وزينة بالألفاظ والأوزان ، أوكما قال ابو البيداء الرياحي :

وشعر كبعر الكبش فرَّقَ بينه
لسان دعي في القريض دخيل[٤٣]

وبهذا تتساقط تلك الأشعار ، وتتساقط معها مختلف الاتجاهات النقدية التي تحصر الابداع في مجرد التشكيل

(٤٣) « شرح المقدمة الأدبية لشرح الامام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام » ، محمد الطاهر ابن عاشور ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، بدون طبعة ولا تاريخ ، صفحة : ٩٥ .

اللغوي واللعب بالألفاظ ، كما يصرح بذلك « رولان بارت » .

أما بالنسبة للمسألة الثانية المتعلقة بالتشكيل ، فاني أضطر الى ذكرها هنا لارتباطها بنتائج هذا البحث فقد يرى البعض ان حشر الابداع الشعري ضمن تلك الخصائص الثلاث يجعل الشاعر تابعا لأمور خارج ارادته ، منفعلا بها ، تعبره دون ان يملك تعديلها او توجيهها ، بمعنى آخر ، يكون خاضعا لسلطة خفية ، ألا وهي : البنية ، وقد يتضاعف هذا الظن حين نشير الى بعض الآليات المرتبطة بالمنهج البنيوي . .

إننا حين اكدنا على شرطية الرؤ ية ، كنا نعمل على اعتبارها المنطلق الأول في الابداع ، والان نضيف اليها عنصر التشكيل .

إن الرؤ ية ، عندما تقترب من الخصائص الثلاث ، لا يكون ذلك بهدف الاسقاط او الرغبة الجامحة في التعبير ، وانما من أجل تشكيلها تشكيلا فنيا يحقق الجمالية والفرادة والتأثير . . فليس بمقدور الأسطورة أو الوزن او الايقاع ، أو التمرد على القيم ان تحقق تميز هذا الشاعر عن ذاك ، وانما يتم ذلك بفضل التشكيل ، تشكيل الرؤ ية الشاعرية للشعر في خصائصه المذكورة .

وهنا ، يحق لنا ان نفتح الأبواب في وجه الأسئلة حول دلالة التجديد في الشعر العربي .

***

جابر بن حيان رائد منهج البحث العلمي

بركات محمد مراد

يهدف هذا البحث إلى الوعى بالحياة الفكرية لعبقرية عربية وإسلامية قديمة حققت السبق والريادة فى مجال اكتشاف منهج البحث العلمى ، والذى يفتخر الغرب بالتوصل إلى مبادئه وأصوله . فندلل هنا على أن « جابر بن حيان » هو رائد عربى مسلم من رواد كثيرين قد توصلوا الى بذور هذا المنهج وأصوله فى القرنين الثامن والتاسع الميلادى كابن الهيثم والرازى والبيرونى . واذا كان الغرب يحقق مزيدا من التقدم الحضارى المادى بتمسكه الشديد بتطبيق هذا المنهج فى كل العلوم المادية ، بل الانسانية ، فاننا مطالبون بالدرجة الأولى بالوعى بهذا المنهج وعيا شاملا وتطبيقه فى علومنا المادية والحضارية لنلحق بركب الحضارة المتسارعة والذى تخلفنا عنه كثيرا ، وبخاصة أن أسلافنا لم يحققوا انتصاراتهم الحضارية والثقافية إلا بتمسكهم الشديد بتطبيق هذا المنهج تطبيقا صحيحا بعد اكتشافه وتقنين حدوده وأصوله .

ونستعرض فى هذا البحث حياة جابر بن حيان بايجاز مع معرفة لرأى علماء الشرق والغرب فيه قديما وحديثا ، ثم نذكر أهم مؤلفاته ورسائله المنشورة والمحققة والمترجمة ثم نستعرض موقفه من علم الكيمياء والذى حقق فيه مزيدا من انتصاراته واكتشافاته حيث تبنى أسلوبا تجريبيا علميا ، موضحين أثناء ذلك الموقف المضاد الذى اتخذته المدرسة المشائية المتأثرة بالفكر اليونانى الصورى والذى كان رائده حينئذ الكندى الفيلسوف والشيخ الرئيس ابن سينا وكانا منكرين لإمكان الكيمياء التجريبية .

ثم نستعرض منهج البحث العلمى عند « جابر » والمتمثل فى تبنيه للتجربة المعملية وجعل الملاحظة الحسية الدقيقة مصدر المعارف العلمية الصحيحة ، ونعرّف « بعلم الميزان » عنده ذلك الذى يكشف عن الجوانب الكمية والرياضية من الحقائق العلمية دون الجوانب الكيفية ، ثم نحلل منهج البحث العلمى عنده من حيث

ادراكه لوظيفة كل من الاستنباط والاستقراء ، والمزاوجة بينهما من أجل التوصل الى القانون الذى يحكم تغير المادة أو صيرورة الظواهر ، معتمدا على تحديد المصطلحات العلمية التى يفرد لها مؤلفا بذاته خوفا من الخلط بين المفاهيم ومن أجل تحقيق مزيد من الموضوعية .

ثم نستعرض لجوانب المنهج العلمى عنده والمتمثل فى ثلاثة أنواع من الاستدلال هى دلالة المجانسة ، ودلالة مجرى العادة ، ودلالة الآثار ، ونستعرض أثناء ذلك انجازاته العلمية فى علم الكيمياء وبخاصة رأيه فى الاتحاد الكيماوى الذى يشبه ما توصل إليه « جون والتون » واكتشافه لكثير من المواد والأحماض الكيماوية .

وأخيرا نعرض للصفات الخلقية التى يجب أن يتحلى بها الباحث العلمى فى نظره كالصبر والمثابرة والتكتم والسرية على أسرار العلم إلا لأهله ، والانصاف ، تلك الصفات الخلقية التى يرى جابر أنه لا يخلو منها باحث علمى أصيل .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يعتبر جابر بن حيان عبقرية عربية وإسلامية أصيلة ، ليس بفضل كثرة مؤلفاته العلمية فى مختلف المعارف الانسانية فحسب ، بل لزيادته وإسهامه الجذرى فى تكوين منهج البحث العلمى بالمعنى الحديث ، فلقد ساهم هو وعبقريات عربية أخرى كالرازى وابن الهيثم والبيرونى فى تكوين ذلك المنهج العلمى ووضع مبادئه وتأسيس أصوله .

وإذا كانت حضارتنا الحديثة مدينة فى وجودها الى ذلك الكم الهائل من المعارف والمعلومات التى تراكمت عبر القرون الأربعة الماضية ، فانها مدينة بالدرجة الأولى الى ذلك المنهج العلمى التجريبى الذى مكنها من تحقيق تلك الطفرة الحضارية الهائلة ، والتى تجلت فى مختلف فروع العلم وتخصصاته ابتداء من العلوم الذرية وانتهاء بالعلوم البيولوجية وهندسة الوراثة وعبر كثير من العلوم الكيماوية والفلكية الطبيعية الدقيقة .

وإذا كان الغربيون يفتخرون بتحقيق مثل هذه الانتصارات العلمية استنادا الى انتهاجهم لمناهج البحث العلمى الحديثه ، والتى يرون أن أسلافهم من العلماء كجون استيورت مل وروجر بيكون وفرنسيس بيكون قد توصلوا الى مبادئها وأسسها ، فحق لنا كعرب ومسلمين أن نفخر بأسلافنا من العلماء كجابر بن حيان وابن الهيثم والبيرونى وكيثرين غيرهم ، بوصفهم قد حققوا الريادة والسبق فى هذا المضمار ، ولنا فى مؤلفاتهم ورسائلهم الدليل والبرهان على صحة دعوانا .

وليست دعوى الافتخار بهؤلاء العلماء هى الدافع الأساسى لنا لاستعراض سبل هؤلاء العلماء الى اكتشاف مثل هذه المناهج العظيمة ـ وان كانت هذه الدعوى سبيل أساسى لتأكيد الذات العربية والاسلامية الحديثة واسترداد ثقتها بنفسها ـ ولكن الدافع الأساسى هو التأكيد على أن ـ حضارتنا العربية المعاصرة لا تكتسب من الخارج ولا تقوم لها قائمة اعتمادا على استيراد التكنولوجية فى صورتها النهائية ، بقدر ما تقوم على الوعى بمنهج البحث العلمى ، وتشرب هذا الوعى ، حتى يصبح جزءا من الذات الفكرية والثقافية لنا ، وبقدر تمثلنا لهذا المنهج ، وسريانه فى حياتنا العلمية والثقافية ، يتحدد المستوى الحضارى الذى يمكن أن نحققه بأنفسنا .

ونحن فى هذا البحث نستعرض ذلك المنهج العلمى الدقيق الذى أمكن لعالم عربى مسلم كجابر بن حيان أن يتوصل اليه فى ذلك الزمن البعيد من حضارة الانسان

ويحقق بوصوله الى مبادئه وأصوله ريادة علمية جليلة يعترف بها علماء الغرب حديثا مثلما اعترف بها علماء الشرق قديما .

ونحن باستعراضنا لانجازات هذا العالم المسلم فى مجال « المنهج » نقول للغرب أن هذا المنهج هو وليد الحضارة العربية والاسلامية ، واذا كنا قد أخذنا بهذا المنهج فى العقود الأخيرة من القرن العشرين ، وحاولنا نثر بذوره فى حياتنا الفكرية والثقافية ابتغاء تحقيق مزيد من التقدم فى تلك النواحى المادية والحضارية ، فليس هذا سوى أن بضاعتنا قد ردت إلينا .

جابر بن حيان رائد منهج البحث العلمى

حياته

تذكر المصادر أنه أبو عبدالله جابر بن حيان (١) وتذكر مصادر أخرى أنه « أبو موسى جابر بن حيان » (٢) ويرجح أحد الباحثين بأنه قد يكون مصدر الاختلاف أن له ولدين بهذين الاسمين (٣) . وقد سمى « جابرا » لأنه هو الذى « جبر » العلم ، أى أعاد تنظيمه وترتيبه وأقامه على المنهج الصحيح .

وتاريخ ميلاده غير معروف على وجه اليقين ، ولكنه عاش خلال النصف الثامن من القرن الثامن الميلادى والجزء الأول من القرن التاسع على ما ينتهى اليه « هو لميارد » (٤) الذى اهتم بدراسته والتاريخ له حيث يقول : « ان حياته امتدت خلال الشطر الأكبر من القرن الثامن » .

وهو فارسى ولد فى مدينة طوس من بلاد خراسان (٥) وهى مسقط رأس الفردوسى الشاعر الفارسى صاحب ملحمة « الشهانامة » المعروفه ، وان كانت هناك رواية تقول أنه من طرسوس ، وأخرى تجعله صابئا من حران (٦) .

ويلقب جابر « بالكوفى » على مايذكر ابن النديم (٧) ، لطول اقامته فيها حيث فر هاربا اليها من خطر أحدق به بسبب البرامكة فى عهد هارون الرشيد بعد أن طاردهم هذا الخليفة وقتلهم شر قتلة ، وقد كان جابر على صلة حميمة بهؤلاء البرامكة الذين اعتقد هارون الرشيد أنهم بسبيلهم الى نقل الخلافة الى العلويين ، فهرب جابر « الى الكوفة خوفا على حياته حيث ظل مختبئا حتى أيام المأمون ، فظهر بعد احتجابه » (٨) .

وكما تعرضت كبار الشخصيات العالمية للشك فى وجودها ، حيث اعتبر « هوميروس » قديما أنه أسطورة من صنع الخيال ، واعتبر « شكسبير » شخصية غير حقيقية من صنع الفكر الأوربى فى طور الفتوة والتنوير الحديث ، كذلك اعتبر بعض المستشرقين جابر بن حيان أسطورة لا حقيقة لها فى التاريخ ، مستكثرين على الفكر العربى الاسلامى أن يأتى فى هذا الزمن المبكر بمثل هذه العبقرية الفريدة ، والفذة فى مجالها العلمى التجريبى ، وان كان بعض العرب قديما ذهبوا - بدوافع شعوبية - الى مثل ما ذهب اليه هؤلاء المستشرقون ، حيث يذكر ابن النديم .

---

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٤٩٨ المكتبة التجارية ، القاهرة عام ١٣٤٨هـ .
(٢) مادة جابر بن حيان : « دائرة المعارف الاسلامية » .
(٣) اسماعيل مظهر : تاريخ الفكر العربي .
(٤) Holmyard, E.J : Chemistry to The Time of Dalton P. 15.
(٥) المرجع السابق نفس الصفحة .
(٦) اسماعيل مظهر : تاريخ الفكر العربي .
(٧) ابن النديم : الفهرست ، ص ٤٩٨ ، ٤٩٩ .
(٨) الجلدكي : نهاية الطلب .

« تقول عنه جماعة من أهل العلم وأكابر الوراقين أنه لا أصل له ولا حقيقة » . وقال بعضهم أنه حتى ان كانت له حقيقة تاريخية ، فهو لم يضف هذه الكتب الكثيرة التى قيل أنه مصنفها ، واستثنوا كتابا واحدا من كتبه نسبوه اليه هو « كتاب الرحمة » وأما بقية مصنفاته فقد صنفها غيره ثم نحلوه اياها (٩) .

ولا يتردد ابن النديم فى رفض هذه الدعوى ، معترفا بوجوده ، قائلا أن أمره أظهر وأشهر من أن يخفى ، وتصنيفاته أعظم وأكثر من أن ينكر وجود صاحبها (١٠) كما يوافق « كارادى فو » ابن النديم فيما ذهب اليه ، ويرفض الرواية التى تزعم أنه أسطورة ويقول انها « رواية يرفضها بغير تردد » (١١) .

مكانته العلمية

عبر الغربيون عن مكانته العلمية بعد دراساتهم المستفيضه لأعماله ومؤلفاته ، فقال عنه « برتراندراسل » الذى ترجم بعض أعماله الى الانجليزية أنه : « أشهر علماء العرب وفلاسفتهم » (١٢) ويقول عنه « القفطى » : « كان متقدما فى العلوم الطبيعية بارعا منها فى صناعة الكيمياء ، وله فيها تآليف كثيرة ومصنفاته مشهورة » (١٣) ويشير اليه « الرازى » فى كتبه الكيماوية بقوله : « قال أستاذنا أبو موسى جابر بن حيان » (١٤) .

وذكره « حاجى خليفة » فى « كشف الظنون » بأنه أول من يستحق لقب « الكيموى » من المسلمين (١٥) وقال عنه « بريتلو » : « أن لجابر بن حيان فى الكيمياء ما لأرسطو فى المنطق حيث أضاف الى الفكر الانسانى عنصرا جديدا افتقر إليه اليونان ، ذلك هو اعتماده على التجربة والبرهان الحسى وعدم الاكتفاء بالفروض والتخليلات الفكرية الغامضة التى كانت محور المعرفة عند اليونان ، ويدل على ذلك قول جابر فى المقالة الأولى من كتابه « الخواص الكبير » « : ويجب أن تعلم أنا نذكر فى هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ، دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فما صح عندنا ـ بالملاحظة الحسية ـ أوردناه ، وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضا وقايسناه على أقوال هؤلاء القوم » .

ومعنى هذا أن الملاحظة الحسية وحدها هى وسيلة كسب الحقائق العلمية ، ومصدر المعرفة الصحيحة ، وان شهادة غيرهم مرفوضة ، مالم تؤيدها مشاهدات الباحث وملاحظاته الدقيقة . وهذا هو المحك الصحيح فى المعرفة العلمية عند علماء المسلمين بعامة وجابر بن حيان بخاصة .

وعلى الرغم من أن (برتلو) يراوده الشك فى بعض رسائل جابر الكيماوية الا أن عبارات . « ابن النديم » ترده الى الصواب حيث يقول : « أن رجلا فاضلا يجلس ويتعب ، فيصنف كتابا يتعب قريحته وفكره باخراجه ، ويتعب يده وجسمه بنسخه ، ثم ينحله لغيره ـ إما

(٩) ابن النديم : الفهرست ص ٤٩٩ .

(١٠) ابن النديم : الفهرست ، ص ٤٩٩ .

(١١) دائرة المعارف الاسلامية مادة « جابر بن حيان » .

(١٢) Russell, B : Jabir Ibn Hayyan. London. 1978. P. 15.

(١٣) القفطي : أخبار العلماء بخيار الحكماء ، ص ١١١ طبعة الخانجي .

(١٤) ابن النديم : الفهرست ، ص ٥٠٠ .

(١٥) حاجي خليفة : كشف الظنون ، ص ٣٤٤ .

موجودا أو معدوما ـ ضرب من الجهل ، وان ذلك (العمل) لا يدخل تحته من تحلى ساعة واحدة بالعلم ، وأى فائدة فى هذا وأى عائدة ٣ » .

ولذلك وجدنا « برتلو » ينتهى الى تأكيد مكانة جابر من علم الكيمياء ، حيث يعتبره فى منزلة أرسطو فى تاريخ المنطق من حيث أن جابر أول من وضع لعلم الكيمياء قواعد علمية تقترن باسمه ، كما كان أرسطو أول من وضع لعلم المنطق قواعده وأصوله .

ليس هذا فحسب ، بل ان « جابرا » هو صاحب نظرية « الاتحاد الكيماوى » والتى تشبه النظرية الذرية ، التى تحدث عنها العالم الأوربى « والتن » بعد جابر بعشرة قرون والتى تقول أن الاتحاد الكيماوي يكون باتصال ذرات العناصر المتفاعلة بعضها ببعض ، وكان جابر قد أجرى تجربته على الزئبق والكبريت ـ على ما سنعرف من بعد ـ ووصف عملية تحويلهما الى « كبريتور الزئبق » وكان الفيلسوف ـ أرسطو يقول أن الفلزات نشأت فى باطن الأرض من تفاعل الدخان والقوام المائى ، لكن جابر بن حيان بعد دراسته لنظرية أرسطو رأى أنها لا تفسر الظواهر والمشاهدات التى كان يلاحظها فى تجاربه الكيماوية ، فهو يعتنق مبدأ التجربة العلمية بعكس علماء ومفكرى اليونان .

ولذلك جاء اعتراض جابر على رأى أرسطو بعد دراسة وتجربة . وقال بأن الفلزات لا تتكون بهذه الصورة ، وأن عنصرين جديدين يتكونان فى باطن الأرض هما الزئبق والكبريت وباتحادهما تتكون الفلزات . وبقيت نظرية « جابر » هذه سائدة فى دراسة علم الكيمياء فى كل أوربا بعد ترجمة المؤلفات العربية ، حتى القرن الثامن عشر ، وكانت هذه النظرية نواة لنظرية جديدة أخرى هى نظرية « الفلوجستين » القائلة بأن كل المواد القابلة للاحتراق ، والفلزات القابلة للتأكسد ، تتكون من أصول زئبقية وكبريتيه وملحية .

وبالاضافة الى ذلك سيتوصل جابر بعد ذلك الى الأوزان النوعية للمواد الكيماوية وللمعادن متوسلا الى ذلك بما أطلق عليه اسم « الميزان » ولذلك أدرك الغربيون مكانة جابر ومنزلته العلمية ، فوجدنا « بول كراوس » فى دائرة المعارف الاسلامية يقول :

« درس جابر تراث أرسطو ، وعلوم غيره من الاغريق كما قرأ « فوفريوس » ، كما درس أفلاطون وجالينوس واقليدس وبطليموس ، ودرس نظريات أرشميدس ، وليس فى كتب الحضارة الاسلامية عن الكيمياء كتب مثل كتب جابر ، تكشف عن المعرفة الواسعة بتصانيف القدماء ، تمتاز بهذه الاحاطة الموسوعية » .

مما يدل على أن جابر بن حيان ، لم يبدأ الا من قراءات واسعة وعميقة للفكر اليونانى ، ثم بنى عليها ماشاءت له قدراته أن يبنى من علم جديد ، ومعتمدا على بعض النظريات اليونانية كفكرة « الطبائع الأربع الأولية » التى منها نشأت الكائنات جميعا ، أو فكرة تحويل المعادن ، ولكنه سينتهى الى نتائج علمية نرى أنها تختلف بالنوع والكيف وليس بالدرجة عن الفكر اليونانى الذى بدأ منه وتتلمذ عليه ، حيث أسهم فى بناء المنهج التجريبى ذلك المنهج العلمى الذى نعتبر أن المسلمين هم أول من توصل الى مبادئه وأصوله ، محققين بذلك طفرة علمية هائلة تجاوزت ذلك المنهج التأملى العقلى الذى برع فيه اليونان واكتملت فيه العبقرية الاغريقية .

مؤلفاته

ألف جابر بن حيان كثيرا من الكتب والرسائل التى عرض فيها للكثير من الموضوعات العلمية المختلفة النظرية والعملية ، والتى تشمل معظم مباحث العلم ابتداء من العلوم الفلسفية والانسانية وانتهاء بالعلوم

الطبيعية والتنجيمية ، واستحوذت الصنعة أو علم الكيمياء على الكثير من هذه المؤلفات والرسائل ، التى لخص فى بعضها ماقد شرحه وبسطه فى بعضها الآخر على ما يقول « الجلدكى » فى نهاية الطلب » وقد وصف « الطغرائى » فى كتابه « مفاتيح الرحمة » (١٦) الطريقة التى انتهجها جابر فى تأليفه لرسائله ، حيث أنه يعرض مذهبه بصور متعددة فى كتبه المختلفة ، فالمادة العلمية التى يعرضها فى هذا المؤلف هى نفسها المادة العلمية التى يعرضها فى ذلك مع اختلاف فى صورة العرض وأسلوبه تقريبا لها الى الأذهان ، وتحبيبا فيها الى النفوس ، فهو أحيانا يسهب وأحيانا أخرى يوجز ، مرة يلغز ويرمز وأخرى يصرح ويحلل ، يقول الطغرائى :

« انظر الى هذا العالم كيف يتلاعب بالناس ، ويخرج هذه الصناعة الشريفة فى المعارض المختلفة ومغزاه واحد ، وكيف يعترض مرة ويصرح أخرى » .

ومن يقرأ كتب جابر بن حيان يجده يذكر مئات الكتب من مؤلفاته وضعها فى مختلف العلوم سواء فى المنطق أو الطب أو الزيج أو الأحجار والمعادن أو العزائم أو الصنعة والكيمياء ، ولكن ضاع كثير من هذه المؤلفات أو لم نعثر عليها بعد ، ولذلك لم نذكر الا ما أشتهى من هذه الكتب والرسائل أو تأكد لنا وجوده . وقد استقصى المستشرقون هذه المؤلفات والرسائل الموجود منها والمفقود وبخاصة « هولميارد » و « بول كراوسى » و « برتلو » الذين أشاروا كذلك الى العديد من الترجمات اللاتينية لمثل هذه المؤلفات فى العصور الوسطى الأوربية .

جابر وعلم الكيمياء

تذكر الباحثة « زيغريد هونكه » (١٧) أن البحث عن حجر الحكمة الذى يحول المعادن الى ذهب ، وعن اكسير الحياة الذى يهب المرء صحة ويمد فى عمره ، كانا من أحلام البشرية القديمة ، منذ رأى الانسان والدهشة تطل من عينيه ، معجزة تحول المعادن بوساطة الانصهار . وكم حاول المصريون والاغريق والفرس إخراج هذين الحلمين وغيرهما من أحلام البشرية الى حيز الوجود . فلم يفلحوا . . الا أن هذه الشطحات فى التفكير وهذا التلاعب بأشياء ماوراء الحس تحولت لدى العرب التجريبيين الى ممارسة عملية منظمة . . وأصبح حلم تحويل المعادن وعزل المواد بعضها عن بعض دعوة فى صفوف المثقفين المسلمين الى اجراء التجارب العديدة وتحليل المواد المختلفة وتفريقها وتعريفها حتى وصلوا فى مختبراتهم الى شيء لم يعرفه أحد من قبل ، ألا وهو علم التجربة الكيماوية .

وفى الواقع هناك موقفان للمفكرين المسلمين عبر كل منهما عن اتجاه بعينه ، تأثر أحدهما بالاتجاه الفلسفى اليونانى ، وكان الآخر موقفا علميا عبر بوضوح عن الأصالة الاسلامية للمفكرين المسلمين ذوى الاتجاه العلمى التجريبى .

ومن أصحاب الاتجاه الأول الشيخ الرئيس ابن سينا والفيلسوف الكندى ، وكانا فى اتجاههما متأثرين بذلك المنحى التأملى للفكر الفلسفى اليونانى ، فالشيخ الرئيس كان من المفكرين لامكان قيام الكيمياء التجريبية ، والتى تعنى تحويل المعادن وإمكان تغييرها ، وحاول فى كتابه « الشفاء » أن يقيم الحجة على بطلانها ، وكانت حجته - وهو فى ذلك متأثرا بالاتجاه المشائى الأرسطى - أن الصفات التى يقال عنها أنها اذا أضيفت هنا أو حذفت هناك تحولت الأشياء بعضها الى بعض ، صفات عرضية محسوسة لا تمس جواهر الأشياء ، فليست هى بالفواصل الحقيقية التى تميز نوعا من نوع ، وأما الفواصل الحقيقية

(١٦) مختار رسائل جابر بن حيان ، نشر وتحقيق بول كراوس ، ص٥٥٣ .

(١٧) زيغريد هونكه : شمس الله تسطع على الغرب ، ترجمة فاروق بيضون ، ص ٣٢٤ ، بيروت الطبعة السادسة سنة ١٩٨١م .

فمجهولة ، فلسنا ندرى الكيفية التى تجعل الذهب ذهبا ، وتلك التى تجعل النحاس نحاسا ، واذا كانت هذه الكيفية ـ أو الماهية ـ مجهولة ، كيف يمكن لنا أن نوجده إيجادا أو نفنيه افناء ؟ [١٨] .

والغرض من علم الكيمياء عند الشيخ الرئيس هو « سلب الجواهر المعدنية خواصها وافادتها غيرها ، وافادة بعضها خواص بعض ليتوصل الى اتخاذ الذهب والفضة من غيرها من الأجسام » [١٩] .

وقد جعله ابن سينا أحد فروع العلم الطبيعى . واعتمد فى هذا التعريف على ان الفلزات [٢٠] كلها مشتركة فى النوعية ، وأن الاختلاف الظاهر بينها انما هو باعتماد أمور عرضية يجوز انتقالها . ولذلك ونظرا لأنه من المنكرين لقيام هذا العلم نجده يحتج لذلك بقوله :

« نسلم إمكان صبغ النحاس بصبغ الفضة ، والفضة بصبغ الذهب ، وأن يزال عن الرصاص أكثر ما فيه من النقص : فأما أن يكون المصبوغ يسلب أو يكسى فلم يظهر لى امكانه بعد . اذ هذه الأمور المحسوسة يشبه أن تكون هى الفصول التى بها تصير هذه الأجساد أنواعا ، بل هى أعراض ولوازم وفصولها مجهولة . واذا كان الشىء مجهولا ، كيف يمكن أن يقصد ايجاد أو افناء » [٢١] .

أما الفيلسوف « الكندى » فأقام انكاره على أساس أن الطبيعية قد أنفردت ـ دون الانسان ـ بأشياء محال على الانسان أن يأتى بمثلها ، كما أنفرد الانسان ـ دون الطبيعة ـ بأشياء أخرى ، ومن الخلط بل من الخداع أن يحاول الانسان فعل ما قد أنفردت الطبيعة بفعله » [٢٢] .

أما الاتجاه الآخر والذى نرى أنه يعبر عن أصالة المسلمين العلمية حيث عالجوا مثل هذه المسائل بمنهج علمى يختلف عن ذلك المنهج الذى اتبعه اليونان ، فهو الذى يؤمن بإمكان قيام الكيمياء التجريبية وإمكان تحويل المعادن والمواد الطبيعية .

من هؤلاء الامام فخر الدين الرازى الذى عقد فصلا فى « المباحث المشرقية » يبين فيه إمكان علم الكيمياء والشيخ نجم الدين البغدادى الذى رد على « ابن تيمية » وزيف ما كان قاله عن استحالة علم الكيمياء ، ـ وكذلك أبو بكر محمد بن زكريا الرازى الذى تصدى للرد على الكندى فى الموضوع نفسه ، والذى نعتبره رائدا من رواد هذا العلم .

أما جابر بن حيان فهو الفيلسوف الطبيعى الذى أيد هذا القول نظريا فى مؤلفاته العلمية الكثيرة وعمليا فى المختبرات والمعامل ، وكان من اشتهر عنه هذا العلم ، فاعتبره أهل الفكر مؤسس هذا العلم وواضع أصوله ومبادئه ، يتضح لنا هذا من تساؤل جابر :

كيف يظن العجز بالعلم دون الوصول الى الطبيعة وأسرارها ؟ ألم يكن فى مستطاع العلم أن يجاوز الطبيعة الى ماوراءها ؟ فهل يعجز عن استخراج كوامن الطبيعة ما قد ثبتت قدرته على استخراج السر مما هو مستور وراء حجبها ؟

---

(١٨) حاجي خليفة : كشف الظنون ، مجلد ٢ ، ص ٣٤١ ، أستانبول ، سنة ١٣٦٠هـ .

(١٩) ابن سينا : تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، الرسالة الخامسة في أقسام العلوم العقلية ، ص ١١١ .

(٢٠) الفلزات هي الجواهر التي لا تحرقها النار بل تذيبها ، فاذا فارقتها النار عادت الى حالها الطبيعية ، وهي الجواهر المعدنية السبع . حاجي خليفة : كشف الظنون ، جـ ٢ ، ص ١٥٢٧ .

(٢١) ابن سينا : الشفاء : المقالة الأولى ، الفصل الخامس ، ص ٢٣ ـ ١٩٦٥م .

(٢٢) حاجي خليفة : جـ ٢ ، ص ٣٤٢ .

ثم يستدرك عندئذ لأن بعض الفلاسفة المشائين أنكروا إمكان قيام هذا العلم كالفيلسوف ابن سينا بقوله : اننا لا نطلب من لا علم له بالتصدى للكيمياء ، بل نطلب ذلك من ذوى العلم الذين استوفوا أركان البحث » (٢٣) .

وهو بذلك ينكر على هؤلاء الفلاسفة العقليين قدرتهم على اصدار مثل هذه الأحكام التى تتطلب فيمن تصدر عنه قدرة على استخدام أسلوب ومنهج آخر هو ما أطلق عليه فيما بعد « المنهج التجريبى » ، والذى كان يفتقده أمثال هؤلاء الفلاسفة المشائين كابن سينا .

ويستمر « جابر في حديثه عن إمكان قيام هذا العلم ، فيقول أن أسرار الطبيعة قد تمتنع على الناس لأحد سببين ، فإما أن يكون ذلك لشدة خفائها وعسر الكشف عنها ، وإما يكون للطافة تلك الأسرار بحيث يتعذر الامساك بها ، وسواء أكان الأمر هو هذا أو ذلك ، كان في وسع الباحث أن يلتمس طريقا الى تحقيق بغيته ، فلا صعوبة الموضوع ولا لطافته ودقته مما يجوز أن تحول العلماء دون السير في شوط البحث إلى غايته (٢٤) .

وقد تبينت الباحثة « هونكة » كلا الاتجاهين اليوناني المشائي والعلمى التجريبي الذى اكتشفه العرب فقالت : « كان الفكر الاغريقي يهتم بتفسير المعرفة الحسية بوساطة التأمل الفلسفي ، فأوجد الكيمياء النظرية والفلسفة الطبيعية . . . وكان العرب أول من أوجد طرق المراقبة المنظمة في ضوء الشروط التي كان بإمكانهم في كل حين ، أن يعيدوها وينوعوها ويراقبوها ، فخلقوا بذلك علم الكيمياء التجريبي في مفهومه العلمى وأوصلوه إلى قمة رفيعة أصبحت بموجبها اكتشافات علمى الكيمياء العضوية والكيمياء غير العضوية الحديثين من الضرورات الماسة لارجاع الكيمياء التجريبية الى المستوى الذى أوصلها إليه العرب » (٢٥)

وهذا ما دعا المؤرخ الانجليزي « كاستم Custom » إلى القول بأنه قد وفق العرب الى اكتشافات حقيقية علمية في علم الكيمياء وكشف تركيبات كيماوية جديدة بدل محاولتهم معرفة حجر الفلاسفة الذى يحول المعادن الى ذهب (٢٦) .

فلقد تغيرت الغاية من علم الكيمياء بعد اشتغال المسلمين بمثل هذه الأبحاث التجريبية وبعد أن كان الهدف الأصلى من مثل هذه الأبحاث هو تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة ، وجد علماء المسلمين وعلى رأسهم « جابر بن حيان » أن أبحاث الكيمياء التجريبية ، والتى أمكنهم التوصل الى كثير من حقائقها بالاختبارات المعملية الدقيقة التى قاموا بها ، والتى مكنتهم من الوصول إلى تحضير كثير من المواد والأحماض التى لم تكن معروفة من قبل ، تفوق أهميتها القديمة التى كانت تدفعهم إلى القيام بمثل هذه الأبحاث ، ولذلك سرعان ما نسوا ـ أو تناسوا تلك الدوافع المادية التي حثتهم على البحث والتجريب ، واحتفوا بذلك المنهج العلمي الوليد ، والذي عن طريقه توصلوا إلى كثير من الاكتشافات العلمية الرائعة .

وعلى الرغم من أن الخيال العلمى الخصيب كان دافعا استحث همم علماء المسلمين كالرازي وجابر ابن حيان الى تحويل المعادن الخسيسة الى أخرى نفيسة ، الا

(٢٣) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٧ نشر كراوسي .
(٢٤) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٨ ، نشر كراوسي .
(٢٥) زيغريد هونكه : شمس الله ، ص ٣٢٥ .
(٢٦) زيغريد هونكه : ص ٣٢٥ .

أن هذا الخيال القديم قد أصبح في العصر الحديث واقعا ملموسا ، فقد أمكن تحويل الزئبق إلى ذهب بعد الأبحاث الذرية الحديثة ، يقول أحد الباحثين :

« شغل كيماويو والعرب القدامى أنفسهم زمنا طويلا بمحاولات الحصول على الذهب من معادن أخرى ، واختاروا الزئبق لهذه العملية ، فصاروا يوقدون عليه في النار ليالى وأياما طويلة . والحق ان اختيارهم هذا فيه قدر كبير من التوفيق ، ذلك أن الزئبق يأتى في الجدول الدورى للعناصر الذى لم يكن معروفا لديهم آنذاك ، بعد الذهب مباشرة ، ومع أن تجاربهم في هذا السبيل لم تحقق نجاحا كبيرا ، إلا أنها جديرة بالتسجيل ، إذ تمكن العلماء اليوم فعلا من تحويل نظير الزئبق ١٩٨ إلى ذهب ، بعد قذفه بنيوترونات سريعة فتحول الى نظير آخر هو الزئبق ١٩٧ ثم تحول هذا الأخير إلى ذهب مصحوبا بانطلاق جسيمات بيتا الموجبة أي البوزتيرنبات .

زئبق ١٩٨ + نيوترون   زئبق ١٩٧ + بيوترون
زئبق ١٩٧   ذهب ١٩٧ + بوزيترون [٢٧]

منهج البحث العلمى عند جابر بن حيان

١ ـ التجربة :

توصل جابر بن حيان في القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الميلادى إلى مبادىء منهج البحث العلمى الحديث ، فان من يتصفح مؤلفاته العلمية يجد هذا المنهج منثورا ومبثوثا في كل كتاباته ، ويمكن لعين الباحث الفاحص أن تتبين شتات هذا المنهج منثورة هنا وهناك ، فإذا كان العلم فيما يقول « أوبنهايم Oppenheim » أن تكون هنالك طريقة تنطوى تحتها شتات الوقائع والمفردات المبعثرة هنا وهناك بغية تفسير ما قد يوجد بينها من روابط أو علاقات تنظمها قوانين [٢٨] فإننا يمكننا أن نتبين لجابر مثل هذه الطريقة ، حيث نجد له منهجا تجريبيا يصطنعه في بحوثه الكيماوية جدير بالفحص والتحليل فهو يلزم نفسه بأسلوب من البحث النظرى والسلوك العملى ، يضم تحته كلا المنهجين الاستدلالى والاستقرائي ، والذى هو في النهاية الأسلوب العلمي بالمعنى الحديث . فهو يحدثنا عن منهجه بقوله :

« يجب أن تعلم أنا نذكر في هذه الكتب ، خواص ما رأيناه فقط دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فما صح أوردناه وما بطل رفضناه ، ومما استخرجناه نحن أيضا وقايسناه على هؤلاء القوم » [٢٩] .

وهو في هذا لا يعتد بشهادة غيره إلا على سبيل تأكيد ما يكون قد وصل اليه هو تجربته ولامتحانه ، فالمعول في المعرفة العلمية عنده على « التجربة والامتحان » حيث أنها المحك الحقيقى الذى يصدر عنه العالم في معارفه وحقائقه ، ولذلك يعفى نفسه من الاعتراف بحقائق لم يختبرها بنفسه أو ما بلغته عن ثقات يعتد بأمانتهم العلمية فيقول : « وما لم يبلغنا ولا رأيناه ، فإنا من ذلك في عذر مبسوط [٣٠]

وفضلا عن هذا يزاوج « جابر بن حيان » بين الامتحان التجريبي أو العمل المعملى والغرض العقلى الذى تأتى التجربة لتأييده أو رفضه وتكذيبه ، وهو ما

(٢٧) أحمد عبد الوهاب : أساسيات العلوم الذرية الحديثة في التراث الاسلامي ، ص ٥٧ الطبعة الأولى ، القاهرة ٧٧ .
(٢٨) Oppenheim "Paul" : Studies in the logic of the explanation. Reprint part 4. 28 Hempel. G. Carl.
(٢٩) جابر بن حيان : « الخواص الكبيرة » المقالة الأولى ، مختارات كراوسي ، ص ٢٣٢ .
(٣٠) جابر بن حيان : كتاب الأحجار على رأي بليناس ، الجزء الأول ، مختارات كراوسي ، ص ١٣٢ .

يعتبر لب المنهج التجريبي ، فيقول : « قد عملته بيدى وبعقلى من قبل وبحثت عنه حتى صح وامتحنته فما كذب » (٣١)

فإذا كان الغرض العقلى الذى يقوم به الذهن هو نشاط العالم الداخلى الذى يتنبأ به ويضعه فى صورة قانون صورى خالص ، فإن التجربة هى المحك والاختبار الذى يظهر صدق هذا الغرض أو كذبه ومن هنا يؤكد « جابر » أهمية التجربة فيقول :

« من كان دربا كان عالما حقا ، ومن لم يكن دربا لم يكن عالما . وحسبك بالدربة في جميع الصنائع أن الصانع الدرب يعطل (٣٢) والدربة هنا تعنى التجربة . والذى دفع جابر الى مثل هذا القول ، اعتقاده في تغير طبائع الأشياء ، ولكى تتغير لابد أن تفقد ماهيتها الكيفية ، لكى تستحيل الى ماهية أو كيفية ، أخرى ، ونحن في الحقيقة لا نعرف ماهيات الاشياء ، ولكن ما ندركه فقط هو أوزانها النوعية ووزن هذه الطبائع أى ـ تحويل هذه الكيفيات النوعية الى كميات وادراكها على المستوى الرياضى الكمى يقول :

« الوصول الى معرفة الطبائع ميزانها ، فمن عرف ميزانها عرف كل ما فيها وكيف ركبت ، وأما معرفة « الكم » فتكون عنده بالتجربة التى عليها معول الامر ، ومن يحذق التجربة يجعله جابر « دربا » أى مجربا علميا.

ولكن التجربة وحدها لا تكفى لتصنع عالما ، بل لابد من أن يسبقها العلم النظرى أو الفرض العلمى الذى يصنعه العالم ، ثم تكون التجربة بعدئذ هى المحك يقول : « اياك أن تجرب أو تعمل حتى تعلم ويحق أن تعرف الباب من أوله إلى آخره بجميع تنقيته وعلله ، ثم تقصد لتجرب ، فيكون في التجربة كمال العلم (٣٣) وهذا صحيح إلى حد بعيد ، إذ كيف يجرب ويمتحن من لم يعلم اصول صنعه الكيمياء ، ويعرف كل أبواب هذا العلم ويدرك الغايات التى يرمى إليها من بحثه واختباره ، بل يجب أن تكون هذه الغايات واضحة في ذهن هذا العالم حتى تسعى لتحقيقها على بصيرة وهدى وهو ما يوضحه قوله :

« أن كل صناعة لابد لها من سبوق العلم في طلبها للعمل ، لأنه انما هو إبراز ما في العلم من قوة الصانع الى المادة المصنوعة لاغير » (٣٤)

ومن كان مدركا للمعلومات المختلفة في العلم الواحد كان حقا « حاكما على الأمر قبل كونه وكيف ومتى يكون » (٣٥)

وهناك عبارة وردت في كتابه « الرحمة » (٣٦) . يصف بها تجربة أجراها ؛ وهي تدل على دقة ملاحظة ، قال ما خلاصته : كان لدى حجر ممغطس يرفع قطعة من الحديد وزنها مئة درهم وحفظته عندى زمنا طويلا ، ثم جربته على قطعة أخرى من الحديد ، فلم يرفعها ، فظننت أن هذه القطعة الثانية من الحديد قد تكون أكبر وزنا من القطعة الأولى ، فوزنتها ووجدتها أقل من ثمانين درهما ، ومن هنا استنتجت أن قوة الحجر الممغطس قد نقصت ، على الرغم من ثبات وزنه .

---

(٣١) جابر بن حيان : الخواص الكبيرة ، المقالة الثانية والثلاثون ، ص ٣٢٢ .
(٣٢) جابر بن حيان : كتاب السبعين ، المقالة الثامنة عشر ، ص ٤٦٤ .
(٣٣) جابر بن حيان : كتاب التجريد ، ص ١٣٧ ، تحقيق هوليارد باريس عام ١٩٢٨م .
(٣٤) جابر بن حيان : كتاب البحث ، ص ١٥ ، مخطوط بدار الكتب تحت رقم ٢٨٦١ .
(٣٥) جابر بن حيان : كتاب البحث ص ٢٦٥ ، المخطوط .
(٣٦) هوليارد : الكيمياء حتى عهد دولتن ، ص ١٧ ـ ١٨ .

٢ ـ علم الميزان :

وجه جابر بن حيان الانتباه إلى خاصية العلوم التجريبية الأساسية وهي الاهتمام بالنواحي الكمية من الأشياء دون النواحى الكيفية ، أو تحويل تلك الأخيرة الى كميات وأرقام رياضية ، وبخاصة وأنه ينكر معرفة الانسان لماهيات الاشياء في حقيقتها ، وينكر تغيير هذه الماهيات ، ولذلك لا يصل الانسان في نظره إلا الى معرفة أوزان الطبائع أو كمياتها ، وذلك يتم بوزن تلك الأجسام لمعرفة النسب المختلفة لموادها .

ويصنع جابر « نظرية الميزان » الذى به نعلم كم من الطبائع الاربع في الشىء المراد تحويله وتغييره ، من حيث ان الكيفيات أو الماهيات لا أوزان لها ، وانما الاوزان فقط للاجسام فاذا أردنا تغييرا في المادة ، فعلينا بتغيير النسب بالزيادة أو النقصان ، وقد اعتبر « بول كراوس » هذه النظرية أكبر محاولة قامت في العصور الوسطى من أجل ايجاد علوم طبيعية تقوم كلها على فكرة الكم والمقدار [٣٧] وهو المطلب الأساسى الآن في العلوم التجريبية الحديثة ، حيث ينصب اهتمام العلماء على النسب الكمية دون الخواص الكيفية في مختلف تلك العلوم والذى يحقق للباحث قدرا كبيرا من الموضوعية ، ويجنبه الوقوع في التفسيرات الذاتية .

وقد جعل جابر هذا الميزان أساس اجراء التجارب حيث اعتبره المعيار الدقيق لقياس المواد والظواهر كميا [٣٨] . فالمواد والأجسام لا تختلف فيما لا تختلف فيما بينها الا باختلاف نسبة الطبائع المكونة لها ، ولذلك فكل عالم « اذا علم القياس بين أفعال الطبائع يرتبه على اختياره كيف شاء » [٣٩]

والمفهوم الصحيح هنا أنه علاقة بين وزنين أو طولين ، وعملية المعايرة أو التقدير تكون باضافة مقدار ما ، وهو الجسم المراد وزنه أو قياسه الى مقدار آخر يمثل طولا أو ثقلا ، وهذا هو الميزان الوزنى ، ويجب أن تفرق بينه وبين ميزان الطبائع الذى به نعلم كم من الطبع المعين (الحرارة ، البرودة ، اليبوسة ، الرطوبة) موجود في الكائن المعين ، وهل تغلب عليه الحرارة أو البرودة ، واليبوسة ، أو الرطوبة ؟

فان كانت الحرارة غالبة عرفنا أن البرودة فيه مستكنة مستبطنة ، وإن كانت البرودة غالبة عرفنا أن ـ الحرارة فيه مستكنة ومستبطنة ، وكذلك قل في صفتي اليبوسة والرطوبة . وما دمنا قد عرفنا أي الطبائع قد غلب فظهر ، وأيها قد انكمش فاختفى ، فان الطريق الى العمل ينفتح أمامنا لاجراء التجارب التى نحول بها الجسم على أي نحو أردنا ، فنقلل من حرارته لتزيد برودته أو تقلل من صلابته لتزيد من ليونته ، وهكذا هو ميزان الطبائع .

وأما « الميزان الوزنى » فهو أن يكون مقدار الوزنين في الميزان مقدارا واحدا ، على أن للميزان الوزنى معنى آخر ، وهو أن يتماثل الشكلان ، فإن كان أحدهما مدورا كان الآخر مدورا كذلك ، أو مسطحا كان مسطحا .

ومن معانى الميزان كذلك أن يحلل الشىء المركب المخلوط إلى عناصره التى منها ركب وخلط ، وفيها يقول « جابر » : أما موازين الأشياء التى قد خلطت مثل أن يخلط زجاج وزيبق على وزن ما . . فان في قوة العالم في الميزان أن يقول لك كم فيه من الزجاج وكم فيه من

---

(٣٧) Kraus (Paul) : Jabir Ibn Hayyan. Tom 11 P. 9.

(٣٨) الكمية عند جابر هي : الحاضرة المشتملة على قولنا الأعداد مثل عدد مساو لعدد أو عدد مخالف لعدد وسائر الارطال والأعداد والأقدار من الموازين والمكاييل ، جابر : كتاب البحث ، ص ٩٩ ، المخطوط ، وكتاب الميزان الصغير ، ص ٣٤ ، من منتجات كراوسي .

(٣٩) Kraus (Paul) Jabir. Tom 2 P. 95.

الـزئبق ، وكـذلـك الفضـة والـذهب ، والنحـاس والفضة ، أو ثلاثة أقسام أو أربعة أو عشرة أو الف ان جاز أن يكون ذلك ، فإنا نقول : إن هذا من الحيل على تقريب الميزان وهو حسن جدا ، ولو قلت أنه كدليل على صحة هذا العلم ، أى علم الموازين ، لكنت صادقا » (٤٠)

ويبين لنا جابر مثلا كيف نصنع « الميـزان الوزنى » وكيف نستخدمه وفي أي البحوث العلمية تستخدمه مما يدل على دقته التجريبية وعلى سداد منهجه للوصول إلى نتائج علمية في موضوع كالوزن النوعى للمعادن ، كان أساسا لكثير من العلماء المسلمين الطبيعيين الذين أتوا من بعده كالرازى والبيرونى الذين أضافوا الكثير إلى مثل هذا الموضوع ، حيث أمكن لعالم كالبيرونى أن يتوصل إلى معرفة الوزن النوعى لثمانية عشر معدنا وحجرا كريما قريبة جدا لما توصل اليه العلماء المحدثون ، بأجهزتهم الحساسة ، وما كان له أن يتوصل الى ذلك لولا بحوث جابر بن حيان الرائدة في هذا المضمار . ونعتبر الجهاز الذى يصنعه جابر للوزن النوعى هو صورة مبسطة لذلك الجهاز المخروطى المائي الذى يصنعه البيرونى من بعد .

وجابر بن حيان في النص الذى نورده يشرح تجربته في الوزن النوعى ويصف أجهـزته التى استخـدمها ، ثم يصف الطريقة التى استعان بها بالاضافة الى النتائج التى تـوصـل اليهـا في استخـراج الـوزن النـوعى للذهب والفضة .

يقول جابر : « فاستعمل ميزانا على هيئة الأشكال ، ويكون بثلاث عرى خارجـة إلى فوق ، واعمـل بهذه الكفتين كعمل الموازين ، أعنى من شدك بها الخيوط وما يحتاج اليه ، ولتكن الحديدة الواسطة التى فيها اللسان في نهاية ما يكون من الاعتدال حتى لا يميل اللسان فيهـا أولا ـ قبل نصب الخيوط عليها ـ إلى حبة من الحبات ، ويكون وزن الكفتين واحدا وسعتها واحدة ومقدار ما يملؤهما واحد ، فإذا فرغت من ذلك على هذا الشرط ، فلم يبعد عليك كثير شيء ، ثم شد الميزان كما يشد سائر الموازين ، ثم خذ إناء فيه ما يكون عمقه إلى اسفل نحو الشبر أو دونه أو أكثر كيف شئت ، ثم املأه مـاء قد صفى أيـامـا من ذعلة وقـذره ومـا فيـه ، كـما تصفى البنكانات (٤١) ثم اعمد إلى سبيكة ذهب احمر خالص نقى جيد ، ويكون وزنها درهما ، وسبيكة فضة بيضاء خالصة صرفا ، ويكـون وزنها درهما ، ويكـون مقدار السبيكتـين واحد ثم ضـع الذهب في إحـدى الكفتين والفضة في الأخرى ، ثم دل الكفتين في ذلك الماء الذى وضعنا الى أن تغوصا في الماء وتمتلئا من الماء ثم اطرح الميزان فإنك تجد الكفة التى فيها الذهب ترجع عن الكفة التى فيها الفضة وذلـك لصغر جـرم الذهب وانتفـاش الفضة ، وذلك لا يكـون الا من اليبوسـة التى فيها ، فاعرف الزيادة التى بينهما بالصنجة وكذلك يقاس كـل جوهرين وثـلاثة وأربعـة وخمسة ومـا شئته من الكثـرة والقلة ، مثـل أن تعـرف النسبـة التى بـين الـذهب والنحاس ، والفضة والنحاس ، والذهب والنحـاس والرصاص ، والفضة والرصاص والنحاس ، والفضة والذهب والرصاص . . وكذلك ان شئت اثنين أو ثلاثة ثلاثة أو كيف أحببت » (٤٢)

٣ ـ منهج البحث العلمى :

وقد توصل جابر إلى مفهوم شبة متكامل لمنهج البحث العلمى من حيث أنه أدرك وظيفة كل من الاستنباط أو

---

(٤٠) كتاب الأحجار على رأي بليناس ، الجزء الثاني .

(٤١) البنكان كلمة فارسية الأصل ، ومعرب « بنكان » هو « فنجان » .

(٤٢) جابر بن حيان : الأحجار على رأي بليناس ، الجزء الثاني .

الاستدلال والاستقراء ، وزاوج بين كل منهما بعد أن أدرك حقيقة وظيفة كل منهما على حدة ، ثم استخدم كل منهج في موضعه ، فهو في كتابة « البحث » يميز بين الجانب الاستقرائي والجانب الاستنباطى في المعرفة الاول ما تدركه الحواس والثانى يكتسب بالعقل والبديهة . فهو يقول على المنهج الاستنباطى العقلى :

« وأما الموجود بالعقل فإنه ينقسم إلى قسمين : أما الاول مسلم لا يحتاج إلى دليل . والثانى ما كان الادراك له الوجود له بدليل . ولا يكون واضحا للعقل وظاهرا من أول وهلة . (٤٣)

فالاول هو العلم الرياضى الذى يعتمد على البديهيات والمسلمات الواضحة بذاتها . أما الثانى فهو العلم الطبيعي الذى لابد فيه من الرجوع إلى الواقع والتجربة لادراكه . لذلك يفرق بين الأوائل هي أولية في العقل لا تستنبط من غيرها ، وهى تسبق غيرها ولا يسبقها غيرها . والثوانى التى يطلب عليها الدليل لا تكون واضحة بذاتها ، بل لابد من الرجوع إلى ما هو أبسط منها فيقول :

« ينبغى أن نعلم أولا موضوع الأوائل والثوانى في العقل كيف هي حتى لا نشك في شىء منها ولا نطالب في الأوائل بدليل ونستوفى الثانى منه بدلالته » (٤٤)

وقد وضح الباحث الكبير الدكتور زكى نجيب محمود كيفية مزاوجة جابر بن حيان بين كل من المنهجين الاستنباطى والاستقرائي ، فاذا كان الاول هو المنهج العقلى المتبع في الرياضيات والثانى هو الاسلوب الحسى المتبع فى معرفة الظواهر المادية ، فان المزاوجة بينهما هى تحقيق للمنهج العلمى بشكل متقدم في مثل هذه الازمان البعيدة .

فاذا كان طريق السير في البحث العلمى (٤٥) مشاهدات توحى بفروض ، ثم استنباط النتائج التى يمكن توليدها من تلك الفروض ، وأخيرا مراجعة هذه النتائج على الواقع لقبول الفروض أو رفضها ، إذا كان الأمر كذلك كانت المرحلة الأولى والأخيرة إستقراء والثانية استنباط . كان لجابر بن حيان منهج اعتمد على الاستنباط والاستقراء معا ، اعتمادا واعيا صريحا ، فاقرأ ـ مثلا ـ هذه الجملة الواحدة تجىء عرضا في حديثه ليصف بها منهجه ذاك :

« . . . قد عملته بيدى وبعقلى من قبل ، وبحثت عنه حتى صح ، وامتحنته فما كذب » (٤٦)

فها هنا قد أجمل جابر كل ما نريده نحن من الباحث العلمى في كلمات قلائل رتبت أدق ما يكون الترتيب ، فعمل باليد أولا ، واعمال للعقل فيما قد حصلته اليد ، ثانيا حتى تنتهى منه إلى نظرية مفروضة ، ثم امتحان تطبيقى ، ثالثا ، للغرض العقلى الذى فرضناه (٤٧) . وهو يفيض في هذا المنهج إفاضة كافية في مواضيع كثيرة من كتبه » (٤٨) .

وقد اهتم أثناء ذلك بتعريف العلوم ، وتحديد مختلف المصطلحات العلمية لها بل هو قد وضع كتابا بذاته لتعريف مختلف المصطلحات وتحديد ألفاظ وحدود العلوم ، ونحن نعرف أن ـ تحديد المصطلح خطوة

---

(٤٣) جابر بن حيان : كتاب البحث ، ص ١١ ، من المخطوط .

(٤٤) جابر بن حيان : كتاب الخواص ، ص ٢٣٤ ، مختارات كراوسي .

(٤٥) د. زكي نجيب محمود : جابر بن حيان ، ص ٦٠ .

(٤٦) جابر بن حيان : كتاب الخواص ، المقالة الثانية والثلاثون ، ص ٣٢٢ .

(٤٧) د. زكي نجيب محمود : جابر بن حيان ، ص ٦١ .

(٤٨) جابر بن حيان : الأحجار على رأي بليناس ، جـ ١ ، ص ١٣٨ ، مختارات كراوسي .

علمية مهمة في منهج البحث العلمى ، لانه يحول دون الخلط بين المصطلحات ويوفر قدرا كبيرا من الموضوعية ، لذلك يحث جابر على معرفة هذه المصطلحات ويطلب من قارئة كثرة النظر في هذا الكتاب الذى يضعه لذلك يقول :

« ياليت شعرى كيف يتم عمل لمن يقرأ كتاب الحدود من كتبنا ، فإذا قرأته يا أخى فلا تجعل قراءتك له مثل قراءة سائر الكتب ، بل ينبغى أن تكون قراءتك للكتب مرة في الشهر ، وأما الحدود ، فينبغى أن ينظر كل ساعة ، وأن أعطاء الحد أعظم ما في الباب (٤٩) .

وقد عرف « الحد » بأنه « هو الاحاطة بجوهر المحدود على الحقيقة ، حتى لا يخرج منه ما هو فيه ولا يدخل فيه ماليس منه » (٥٠) . وهو في هذا التعريف يشبه أرسطو ، حيث يجعل التعريف هو ماهية الشىء التى تحد بالجنس والفصل أو الخاصة ، حتى لا يدخل في حقيقة الشىء ما ليس من صفاته الأساسية ولا يخرج من ما هو من مقوماته الضرورية (٥١)

أما عن جوهر منهج البحث العلمى ، وهو المنهج الاستقرائي ، والذى كان يرادفه أو يستخدم بدلا منه مصطلح القياس أو الاستدلال ، فقد جعله « جابر » على ثلاثة اوجه هي :

أ - دلالة المجانسة ب - مجرى العادة ج - دليل الآثار .

أ - دلالة المجانسة :

يسميها جابر بالأنموذج ، من حيث أنها استدلال بنماذج جزئية من أجل التوصل إلى حكم كلى يتجاوزها . وعلى الرغم من أن العالم قد يضطر إلى الحكم على الكل بناء على قياسه على الجزء الذى يضمه إلا أن هذه الدلالة ظنية احتمالية من حيث أن وجود النموذج لا يدل بذاته على وجود الكل الذى قيل أنه متمثل في هذا النموذج ، ويدلل على ما ذهب إليه بالخطأ الذى وقع فيه نحلة « المنائية » في النور والظلمة ، حيث أكدوا على أنه ما دام في العالم نور وظلمة وخير وشر وحسن وقبح ، فإنه يجب أن يكون خارج هذا العالم ايضا نور وظلمة وخير وشر وحسن وقبيح ، لان ما في هذا العالم من هذه الاشياء كلها هو بمثابة العينة أو الأنموذج التى تدل على ما هو خاف عنا في عالم الغيب .

ولذلك يرى جابر أن هذا الاستدلال لا يستقيم إلا إذا أثبتوا أولا ان ما في هذا العالم هو جزء من كل ، وأما اذا لم يثبتوا ذلك امتنعت ضرورة النتيجة التى انتهوا اليها « الا ترى ان الانموذج لا يثبت عند من دفع اليه ، كم من ذلك الجوهر عند من أراه ذلك الانموذج ، بل لا يثبت عنده بعلم يقين أن عنده من ذلك شيئا غير ما اراه » (٥٢)

ومن هنا فدلالة الأنموذج إن استدل بها لا تعطى اليقين الكامل ، بل تسمح بنسبة من الظن تجعل القوانين هنا احتمالية والدلالة ظنية مما يعطى العلماء فرصة تغيير القانون أو البحث دائما عن صياغات جديدة أكثر احتمالية ، مما يدفع دائما إلى مزيد من البحث والتقصى وهو ما يتفق مع العلم التجريبي الحديث .

---

(٤٩) جابر بن حيان : الأحجار على رأي بليناس ، جـ ١ ، ص ١٣٨ .

(٥٠) جابر بن حيان : كتاب الحدود ، ص ٩٧ ، مختارات بول كراوس ، القاهرة عام ١٣٥٤هـ .

(٥١) Irving : Reading of logic P. 8.

(٥٢) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص ٤١٦ ، مختارات كراوسي .

ب ـ الدلالة المأخوذة من جري العادة :

وهي الاستدلال الاستقرائي في حقيقته من حيث أن العالم يصل إلى التعميم عن طريق مشاهدته لعدة أمثلة يراها متشابهة في ناحية من نواحيها فيعمم عليها الحكم تعميماً يجعلها كلا واحدا ، فهو يستدل مستقرئا النظائر ومستشهدا بالأشباه ومعتمداً على تكرار وجود نفس الخصائص وتكرار نفس الوقائع . وهذا شائع بين الناس ، إذا شاهدوا حادثة تعقبها أخرى عادة توقعوا اذا رأوا إحداهما أن يروا الأخرى ، ولا يكون هذا التوقع قائما إلا على أساس احتمالي محض لذلك فالاستدلال من جري العادة عند جابر ليس فيه « علم يقيني واجب اضطراري برهاني أصلاً ، بل علم اقناعي يبلغ أن يكون أحرى وأولى وأجدر لا غير »[٥٣] .

يقول « جابر » : أن أضعف استدلال من هذا القبيل هو ذلك الذي لم يوجد له الامثال واحد نقيس عليه حكمنا العام « كرجل قال مثلاً : إن امرأة ما ستلد غلاماً ، فسألناه عن الدليل من أين علم ذلك ؟ فأجابنا بأن قال / من حيث أنها ولدت في العام الأول غلاما ، ولم تكن تلك المرأة ولدت إلا ولدا واحدا فقط »[٥٤] هذه هي أضعف حالات الاستقراء .

وأما أقوى حالاته ، فهي تلك التي نجد جميع ما في الوجود مطردا فيها على مثال واحد ، ولا نجد أبدا ما يخالف « كرجل قال : « ان ليلتنا هذه ستنكشف عن يوم يتبعها ويكون بعقبها فسألناه من أين علم ذلك ، فأجاب بأن قال : من قبل أني لم أجد ليلة إلا وانكشف عن يوم »[٥٥] . تلكما هما أضعف الحالات وأقواها بين حالات التدرج في القوة والضعف « وأما ما بين هذين ـ فقوته وضعفه في الدلالة بحسب كثرة النظائر وقلتها ، وليس في هذا الباب علم يقين واجب » .

ومن هنا فدلالة المجانسة تعتمد في قوتها وضعفها على كثرة النظائر والأمثال المتشابهة وقلتها ولكن هذا النوع من الاستقراء لا يبلغ يقين الاستدلال الاستنباطي المستخدم في الرياضيات والذي نولد به النتيجة من مقدماتها توليدا ما دامت المقدمات هي بالضرورة صحيحة . ولذلك فالتعميمات العلمية في الاستقراء المأخوذ من جري العادة هي تعميمات احتمالية ، حيث أن قياس الغائب على الشاهد في هذا النوع من الاستدلال « لما في النفس من الظن والحسبان »[٥٦] حيث أن في النفس ميلاً إلى توقع تكرار الحادثة التي حدثت ، وتزداد درجة احتمال التوقع كلما زاد تكرار الحدوث ، حتى يكاد أن يكون ذلك يقينا .

وقد سبق جابر بفكرة « الاحتمال » هذه كل من الفيلسوف « ديفيد هيوم » و « جون استيورت مل » وفلاسفة العلم المحدثين والذين أدركوا أن القوانين العلمية المبنية على مثل هذا الاستقراء هي قوانين احتمالية صحيحة في ضوء الوقائع المدروسة ، وربما تأتي وقائع أخرى تكذبها وتدفع الباحث إلى وضع صياغة أخرى للقانون تستوعب الجديد من هذه الوقائع . ومن هنا ندرك عبقرية جابر العلمية حين يقرر لنا حكما عاما يظل صحيحا رغم مرور كل هذه القرون الكثيرة حيث هو يكشف عن حقيقة المنهج الاستقرائي الجوهرية بقوله :

(٥٣) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص٤١٨ ، من مختارات كراوسي .

(٥٤) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص٤١٨ .

(٥٥) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص٤١٩ .

(٥٦) عبد الحميد سماحة : جابر بن حيان وأثره في الكيمياء ، ص ٤٢٠ المؤتمر العلمي العربي الأول جامعة الدول العربية ، القاهرة عام ١٩٥٣م .

« ليس لأحد أن يدعي بالحق أنه ليس في الغائب إلا مثل ما شاهد ، أو في الماضي والمستقبل إلا مثل ما في الآن »[٥٧] . فمن المشاهد لا يجوز الحكم على ما لم يشاهد إلا على سبيل الاحتمال .

واذا لم يكن جائزا القطع بوجود الغائب على أساس الحاضر المشاهد ، فكذلك لا يجوز إنكار وجود الغائب إذا لم يقع في نطاق حسنا وإدراكنا .

فمعيار قبول الحقيقة أو ردها هو إمكان التحقق منها على نحو واقعي مشاهد سواء تمت تلك المشاهدة من العالم نفسه أو ممن هم موضع ثقته من العلماء الآخرين .

ولذلك « لا ينبغي أن يستدل الإنسان على أن العالم لم يزل (أزليا) من أنه لم يدرك أحد من الناس ابتداء كونه ، ولا على أنه لم يكن رجل إلا عن امرأة ورجل ، لأنه لم يدرك الأمر إلا كذلك ، من قبل أنه يمكن أن يكون وجود الناس متأخرا عن ابتداء كون العالم وأن يكون كون الإنسان الأول مخالفا لما عليه الأمر في تكوين سائر الناس »[٥٨] .

ويعلق الباحث الكبير الدكتور زكي نجيب محمود على النص السابق بقوله[٥٩] :

« وأحسب أن جابرا قد صور بهذه الفقرة السالفة حدود المنهج التجريبي أدق تصوير ، فمن المشاهد لا يجوز الحكم على ما لم يشاهد إلا على سبيل الاحتمال ، لا على سبيل اليقين ، لكنه إذا لم يكن من الجائز القطع بوجود الغائب على أساس الحاضر المشاهد ، فكذلك ليس من الجائز إنكار وجود الغائب ما دام هذا الغائب لم يقع في نطاق الخبرة والمشاهدة وإلا لانحصر الإنسان في حدود حسه هو ، أو في حدود ما تناهى إليه خبره ، ولزمه أن ينكر وجود أشياء كثيرة وهي موجودة ، ففي العالم بلدان وأمم لم يحس أهلها بالتمساح قط ، اذا أخبرهم مخبر بأن ثمة حيواناً يحرك لحيته العليا عند المضغ وجب عليهم أن ينكروا الخبر ما داموا لم يشاهدوا حيواناً كهذا ؟ كلا « فليس لأحد أن يدفع ويمنع وجود ما لم يشاهد مثله ، بل إنما ينبغي له أن يتوقف عن ذلك حتى يشهد البرهان بوجوده أو عدمه »[٦٠] .

وأما أن يحكم الإنسان بعدم وجود شيء ما دام يرد عليه أو يخبر به ، وأن يحكم ببطلان ما يخبر به ما دام لم يقع له في مشاهداته المباشرة » فجهل بطريق الاستدلال - على ما قدرنا واضح[٦١] .

حـ - دلالة الآثار[٦٢] :

يمكننا أن نتبينها في قوله : « أنا نذكر في هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط دون ما سمعناه أو قيل لنا أو قرأناه بعد أن امتحناه وجربناه »[٦٣] . فالمعمول في الاستدلال على ما رآه فقط وامتحنه وجربه ثم تأتي شهادة غيره التي هي دلالة الآثار ليؤيد بها ما توصل إليه بنفسه حيث

(٥٧) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص ٤٢٢ .
(٥٨) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص ٤٢٢ ، من مختارات كراوسي .
(٥٩) د. زكي نجيب محمود : جابر بن حيان ، ص ٧٣ .
(٦٠) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص ٤٢٣ .
(٦١) جابر بن حيان : كتاب التعريف ، ص ٤٢٣ .
(٦٢) فقد الجزء الخاص بدلالة الآثار من موضعه بكتاب التعريف ، كما لاحظ كراوسي ، حيث أن المخطوط مخروم من آخره ، ولكن يمكن استنتاج هذا النوع من الاستدلال .
(٦٣) جابر بن حيان : الخواص الكبير ، ص ٢٣٢ .

يقايس تجاربه على تجارب الآخرين وأقوالهم وبخاصة أن الباحث لا يمكنه منفرداً أن يصل إلى معرفة واختبار كل شيء ، ولا بد له من الاستعانة بمعارف العلماء الآخرين وشهاداتهم ولكن الثقة في هذه المعارف وتلك الشهادات تأتي في المرتبة الأخيرة .

وقد استخدم جابر بن حيان المنهج العلمي التجريبي السابق في الوصول إلى كثير من ـ حقائق علم الكيمياء ، على الرغم من تأثره بنظرية الطبائع الأربع اليونانية والتي تأثر بها كثير من العلماء الطبيعيين في هذا الوقت ، إلا أنه كان يوصي تلاميذه بالاهتمام بالتجربة وعدم التعويل إلا عليها ، مع التدقيق في الملاحظة ، والاحتياط وعدم التسرع في الاستنتاج . وفي ذلك يقول :

« مـا افتخر العلماء بكثـرة العقاقير ، ولكن بجودة التدبير ، فعليك بالرفق والتأني وترك العجلة ، واقتف أثر الطبيعة فيما تريده من كل شيء طبيعي » . والتدبير الذي يقصده جابر في الكيمياء هو « ذلك العلم بالأفعال المغيرة لإعراض ما حلت فيه ـ إلى إعراض آخر أشرف منها »[٦٤] ذلك أن التدبير هو الذي يخرج ما في قـوى الأشياء من القوة إلى الفعل . ومهمة الكيمـاوي تشبه وظيفة الطبيعة في تغيير الأشياء ولكن في زمن أقل يقول جابر : « لأن في قوى الأشياء ما يخرج بغير تدبير مدبر ، ولكن الطبيعة علة خروج الطلع وخروج الرياحين البرية التي لا تعالج بالسقي واللقاح وأمثال ذلك ، فتخرج من القوة إلى الفعل بأنفسها وفي زمانها ، وأما غير ذلك مما علته إخراج التدبير للأشياء ، فهو محتاج إلى تدبير طريقة لإخراجه »[٦٥] .

لذلك فالكيماوي يحـذر حذو الـطبيعة في تكـوينها للأشياء ، وكل الفرق هو أن الطبيعة تعمل من تلقـاء نفسها ، أما العالم الطبيعي فيعمل عمله بتجربة مدبرة . ومن هنا يلخص جابر فلسفة لعلم الكيمياء بقوله : « في قوة الإنسان أن يعمل كعمل الطبيعة »[٦٦] .

وقد قال جابر بن حيان بنظرية في تكوين المعادن ، مؤداها أن جوهـر المعدن زئبق انعقـد بكبريت ، وأن المعـادن تختلف فيما بينهـا باختـلاف نسبة اتحـاد الزئبق بـالكبريت وهـو اختلاف في أعـراضها المتغيـرة يقـول جابر :

« أن الأجساد كلها في الجواهر زئبق انعقد بكبريت المعـدن المرتفـع إليه في بخـار الأرض . وإنما اختلفت لاختلاف أعراضها »[٦٧] . والكبريت والزئبق مادتان افتراضيتان ليستا مرادتين على حقيقتهـما واتحاد الـزئبق بالكبريت لا يؤدي إلى تكوين مادة جديدة في كلتيهما . فالذي يحدث هو انحلال هاتين المادتين إلى دقائق صغيرة تمتزج ببعضها .

وهذا الرأي في الاتحاد الكيماوي لا يختلف عن الرأي الذي قال به الكيماوي الإنجليزي « جون دالتون »[٦٨] John Dalton (١٨٤٤م) من أن الاتحاد الكيماوي يكون عن اتصال ذرات العناصر المتفاعلة بعضها مـع بعض .

وقد وصف جابر بن حيان كل العمليات الكيماوية في كتابه « الخواص الكبير » كالتبخير والتقـطير والترشيـح والتكلس والإذابة والتبلور والتصعيد . وحضر كثيراً من

(٦٤) جابر بن حيان : كتاب الحدود ، ص١٠٦ .
(٦٥) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص٦ ـ ٧ .
(٦٦) جابر بن حيان : كتاب السبعين ، ص٤٦٣ ، من مختارات كراوسي .
(٦٧) عبد الحميد سماحة : جابر بن حيان ، وأثره في الكيمياء ، ص١٠٤ .
(٦٨) هوليمارد : الكيمياء الى عهد دولتين ، ص ٢٠ .

المواد الكيماوية وعرف خواصها الطبيعية مثل نترات الفضة ، وحامض الأزوتيك . وهو أول من لاحظ أن محلول نترات الفضة يكون مع محلول ملح الطعام راسباً أبيض ، وأن النحاس يكسب اللهب لوناً أخضر .

ويعتبر جابر بن حيان مكتشف « الماء الملكي Aqua Regia» ، « وزيت الزاج » ، حامض الكبريت Sulphuric Acid ، « وماء العقد Nilric Acid» ، « وحجر جهنم نترات الفضة Nitrate of Silver» . ويرجع أنه هو الذي ركب « الزرنيخ » وحجر الكحل من الزرنيخ ، والأثميد Ithmid ، وهي ما يرمز اليه في علم الكيمياء بالصيغ الآتية على التوالي :

(١ س^{٣} س^{٢} ، ١ س^{٢} س^{٣} ، س ب^{٢} س^{٣} .

وعرف جابر ظاهرة التبلر ، وعملية تسخين الفلزات في الهواء الجوي ، والتسامي أو التصعيد وحاول تفسير طبيعة كل من هذه العمليات ، ووصف طرق تحضير الصلب وغيره من المعادن والأصباغ الخاصة بالأقمشة والجلود والشعر والورنيش للأقمشة المضادة للمطر ، ولحماية الحديد ، وعرف فائدة « ثاني أكسيد المنجنيز في صناعة الزجاج ، وكان حامض الستريك من الأشياء المألوفة لديه وعرف كيفية تركيز حامض الخليك[٦٩] .

٤ - أخلاقيات البحث العلمي : وأخيراً نعرض باختصار للمبادىء الخلقية التي توصل اليها جابر ابن حيان منذ أكثر من عشرة قرون ، وهي مبادىء يرى أن الباحث العلمي يجب أن يتصف بها إذا أراد حقاً أن يكون باحثاً موضوعيا نزيها ، وهي صفات لا يخلو منها كل عالم ينشد الحقيقة .

يقول جابر لتلميذه أنه لا نجاح في عمل علمي إلا إذا كان مسبوقاً بعلم ، فالتحصيل النظري أولاً ثم التجربة والتطبيق من بعد ، وعلى الرغم من أن التحصيل الكامل قد يقتضي تعبا وجهدا كبيرا لكنه لا مفر من ذلك إذا أراد الوصول إلى الحقيقة كاملة يقول « اتعب أولا تعبا واحداً ، واجمع ، وانظر ، واعلم ، ثم أعمل ، فإنك لا تصل أولاً ، ثم تصل إلى ما تريد »[٧٠] .

وهذا يقود الباحث إلى مبدأ مهم آخر ، وهو أن يكون مثابراً دءوباً غير يائس من الكشف عن الحقيقة المبتغاة ، فما أكثر ما يقتضي البحث عناء وجهداً شديداً ، قد لا يحتمله الباحث ، فينفض عنه في قنوط ، لكن الذي يريد الإحاطة بعلم من العلوم ، يجب عليه المثابرة التي لا تعرف إلى اليأس سبيلا ، لذلك يستشهد بالآية الكريمة « ولا تيأسوا من روح الله أنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون »[٧١] .

كذلك على الباحث أن يخفي نتائج علمه وأبحاثه عن الجهلاء والدهماء ، ولا يعرف بها إلا المخلصين من العلماء وأهل الاختصاص ، حتى لا يُساء استغلال الأبحاث العلمية في غير موضعها ، كما أن عليه أن يكشف عن أبحاثه لأهل الاختصاص كل على قدر فهمه وحدود إدراكه ، حتى لا يعجز عن الفهم والتصور لمثل هذه النتائج البعيدة يقول :

« ولولا أنني أمرت أن أعطي الناس بقدر استحقاقهم لكشفت من نور الحكمة ما يكون معه الشفاء الأقصى ، ولكني أمرت بذلك لما فيه من الحكمة ، لأن العلم - يا أخي - لا يحمله الانسان إلا على قدر طاقته وإلا أحرقه ،

(٦٩) ج. كروثر : العلم وعلاقته بالمجتمع ، ص ٦٧ ، ترجمة د. ابراهيم حلمي - القاهرة عام ١٩٤٧ .
(٧٠) جابر بن حيان : الخواص الكبير - المقالة الرابعة والعشرون ، كراوسي ، ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ .
(٧١) جابر بن حيان : الخواص الكبير ، ص ٣١٧ .

كما لا يقدر الاناء والحيوان أن يحمل إلا بقدر طاقته وملئه ، والا فاض ، ورجع بالذل والعجز »[٧٢] .

وقد روى « الجلدكي » في شرح المكتسب عن جابر بن حيان[٧٣] رواية تبين وجهة نظر ابن حيان في وجوب تكتم العالم حتى يصادف الظروف المواتية ، وذلك أن تلميذاً أراد التعلم والأخذ عنه فماطله جابر وراوغه ، فلما أصر التلميذ ولم يتحول عن طلبته ، قال جابر :

« إنما أردت أن أختبرك وأعلم حقيقة مكان الإدراك منك ، ولتكن من أهل هذا العلم على حذر ممن يأخذ عنك ، واعلم أن من المفترض علينا كتمان هذا العلم ، وتحريم إذاعته لغير المستحق من بني نوعنا ، وأن لا نكتمه عن أهله ، لأن وضع الأشياء في محالها من الأمور الواجبة ، ولأن في إذاعته خراب العالم ، وفي كتمانه عن أهله تضييع لهم » .

أما الصفات الخلقية التي يتحلى بها العالم ، فهي صفة « الانصاف » وحيث أن الحقيقة هي طلبة العالم وغايته من بحثه ، لذلك عليه تحقيق هذه الصفة إلى أقصى حد ممكن ، فعليه إنصاف خصومه من العلماء ، وإيراد حججهم كلها ، حجة حجة ، غير تارك لبعضها عمدا ، ولا مضيفا إليها شيئا من عنده ، ثم يرد على كل واحدة بما يراه مناسبا ، حتى يعطيهم حقهم غير منقوص شارحا لوجهة نظره بموضوعية . فيقول :

« إن العالم إذا كان منصفا فإنه ليس ينزل في الأقسام شيئا إلا ذكره ، واحتج عليه وله ، وأخذ حقه من خصومه ، ووفاهم حقوقهم ، وإلا فقد وقع العناد حماقة وجهلاً »[٧٤] .

ولقد ترجمت كتب « جابر بن حيان » إلى اللاتينية وظلت المرجع الأوفى في الكيمياء زهاء ألف عام ، وكانت مؤلفاته . موضع دراسة مشاهير علماء الغرب أمثال كوب ، وبرثوليه ، وبول كراوس ومؤرخ العلم الكبير جورج سارتون . كما اهتم به « هوليارد » حيث أنصفه ووضعه في القمة بالنسبة للعلماء العرب المسلمين ، ولخص منهجه العلمي التجريبي في عدة نقاط هي :

- على صاحب التجربة العلمية أن يفهم التوجيهات العلمية التي يجريها .

- وعلى صاحب التجربة العلمية أن يفهم التوجيهات العلمية فهما صحيحاً .

- يجب على الباحث اجتناب ما هو مستحيل وعقيم وتوخي الغايات الممكنة .

- ويجب عليه العناية باختيار الزمن الملائم والفصل المناسب من فصول العام .

- يحسن أن يكون المعمل الذي يجري فيه أبحاثه في مكان معزول .

- يجب أن يتخذ الكيماوي أصدقاءه ممن يثق فيهم .

- لا بد أن يكون لديه الفراغ الذي يمكنه من إجراء تجاربه .

- وأن يكون دءوبا ومثابرا . وأن يكون صبورا كتوما .

- وألا تخدعه الظواهر فيتسرع في الوصول بتجاربه الى نتائجها .

---

(٧٢) جابر بن حيان : اخراج ما في القوة الى الفعل ، ص ٤٧ ـ مختارات كراوس .
(٧٣) حاجي خليفة : كشف الظنون ، ص ٣٤٣ ـ ٣٤٤ .
(٧٤) جابر بن حيان : كتاب التجميع ، ص ٣٦٣ ، مختارات كراوس .

أما أهم رسائله ومؤلفاته ، فهي استناداً إلى ما ورده « ابن النديم » في « الفهرست »[٧٥] مع الاشارة الى ما طبع منها حديثاً أو ترجم ، وما ذكره بعض المحدثين كما يلي : ـ

١ ـ كتاب أسطقس الأس الأول الى البرامكة . نقلي بالزنكوغراف في الهند عام ١٨٩١م .
٢ ـ كتاب أسطقس الأس الثاني اليهم . الهند ١٨٩١م .
٣ ـ كتاب الكمال ، وهو الثالث الى البرامكة . الهند ١٨٩١م .
٤ ـ تفسير كتاب أسطقس . ذكره الياس سركيس في معجم المطبوعات العربية المعربة .
٥ ـ كتاب الواحد الكبير . المكتبة الأهلية بباريس في المجموعة رقم ٢٦٠٦ .
٦ ـ كتاب الواحد الصغير . المكتبة الأهلية بباريس المجموعة ٢٦٠٦ .
٧ ـ كتاب الركن . أشار اليه جابر في كتابه « نار الحجر »[٧٦] .
٨ ـ كتاب البيان . الهند ١٨٩١ ، وبدار الكتب المصرية مجموعة ٥٨٣ ، ٦٣١ .
٩ ـ كتاب النور . الهند ١٨٩١ ، وبدار الكتب المصرية مجموعة ٥٨٣ ، ٦٣١ .
١٠ ـ ١٢ كتاب التدابير ، والتدابير الصغير ، والتدابير الثالث ذكرها جابر في كتابه « الخواص الكبير[٧٧] » .
١٣ ـ كتاب الملاغم الجوانية . ذكره كراوسي من مجموعة تسمى بالمئة واثني عشر كتاباً .
١٤ ـ كتاب الملاغم البرانية .
١٥ ـ ١٦ كتاب العمالقة الكبير وكتاب العمالقة الصغير . ذكرهما كراوسي .
١٧ ـ كتاب الشعر . منه نسخة بالمتحف البريطاني رقم ٧٧٢٢ .
١٨ ـ كتاب التبويب . المكتبة الأهلية بباريس المجموعة ٢٦٠٦ .
١٩ ـ كتاب الأحجار على رأي بليناس . نشره بول كراوسي (أربعة أجزاء) .
٢٠ ـ كتاب أبي قلمون . ذكره جابر في « الخواص الكبير » مختار كراوسي . ص٣١٨ .
٢١ ـ كتاب الباهر . ذكره كراوسي .
٢٢ ـ كتاب الدرة المكنونة . مخطوط في المتحف البريطاني ضمن مجموعة ٧٧٢٢ .
٢٣ ـ كتاب البدوح وهو كتاب في الطلاسم .
٢٤ ـ كتاب الخالص ـ ترجم الى اللاتينية باسم **Sunma Periecuonis**.
٢٥ ـ كتاب القمر . نسخة منه بمكتبة باريس بمجموعة ٢٦٠٦ .
٢٦ ـ كتاب الشمس . ذكرهما جابر في كتاب « الميزان الصغير » (كراوسي ص ٤٥٠) .
٢٧ ـ كتاب التركيب . مكتبة باريس بمجموعة ٢٦٠٦ .
٢٨ ـ كتاب الأسرار . نسخة منه بالمتحف البريطاني بمجموعة رقم ٢٣٤١٨ نمرة ١٤ وترجم الى اللاتينية .
٢٩ ـ كتاب الأرض . طبعة « برتلو » ، ومنه نسخة بمكتبة باريس بمجموعة رقم ٢٦٠٦ .
٣٠ ـ كتاب المجردات . ذكره جابر في كتابه « الخواص الكبير » (مختارات كراوسي . ص ٣٣٤) .
٣١ ـ كتاب الحيوان . ويذكره الجلدكي منسوباً الى جابر .
٣٢ ـ كتاب الأحجار . الهند ١٨٩١ .
٣٣ ـ كتاب ما بعد الطبيعة . ذكره جابر في « اخراج ما في القوة الى الفعل » (مختارات كراوسي . ص ٣١) .
٣٤ ـ كتاب الخمسة عشر المعروف في اللاتينية باسم **Liber x v** ومنه نسخة عربية بكلية ترنتي بأكسفورد رقم ٣٦٣ .
٣٥ ـ الروضة . ذكره الجلدكي في الجزء الثامن من كتابه نهاية الطلب .
٣٦ ـ الايضاح . الهند ١٨٩١ .
٣٧ ـ مصححات سقراط . المكتبة البودلية باكسفورد رقم ١٤١٦ .
٣٨ ـ مصححات أفلاطون . القسطنطينية . مكتبة راغب باشا بمجموعة ٩٦ رقم ٤ .
٣٩ ـ كتاب الضمير . المكتبة الأهلية بباريس المجموعة ٢٦٠٦ .
٤٠ ـ كتاب الموازين ـ طبعة « برتلو » عن نسخة موجودة بليدن ـ وترجم الى اللاتينية .
٤١ ـ كتاب الزئبق . طبعة « برتلو » نقلاً عن مخطوط في مكتبة ليون رقم ٤٤٠
٤٢ ـ كتاب الخواص . منه نسخة بالمتحف البريطاني برقم ٤٠٤١ . ونشر كراوسي نخباً من كتاب « الخواص الكبير » .

---

(٧٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٥٠٠ ـ ٥٠٣ .
(٧٦) اسماعيل مظهر : تاريخ الفكر العربي .
(٧٧) بول كراوسي : مختار رسائل جابر بن حيان ، ص ٣٢٢ .

Paul Kraus, Jabir Ibn Hayyan, T. 1.

٤٣ ـ كتاب الاستمام . مخطوطات المتحف البريطاني رقم ٨٢٢٩ .
٤٤ ـ كتاب الملك طبع « برتلو » هذا الكتاب عن نسخة بليدن رقم ٤٤٠ من المجموعة العربية . ونقل الى اللاتينية .
٤٥ ـ كتاب التصريف ـ وهو المعروف في اللاتينية باسم Liber mutatorium وقد ذكره جابر في كتبه الأخرى .
٤٦ ـ كتاب شرح المجسطي ترجمة جبران الكريموني ومنه نسخة باكسفورد ومكتبة جامعة كيمبردج .
٤٧ ـ كتاب الوصية . منه نسخة بالمتحف البريطاني بالمجموعة ٧٧٢٢ وترجم الى اللاتينية .
٤٨ ـ كتاب اخراج ما في القوة الى الفعل . نشره بول كراوسي في مختاراته ص ١ ـ ٩٧ .
٤٩ ـ كتاب الحدود . نشرة بول كراوسي في مختاراته . ص ٩٧ ـ ١١٥ .
٥٠ ـ كتاب كشف الأسرار . منه نسخة بالمتحف البريطاني في المجموعة ٧٧٢٢ رقم ٥٤ ونسخة بمكتبة القاهرة .
٥١ ـ كتاب خواص أكسير الذهب . المكتبة الأهلية بباريس مجموعة ٢٦٢٥ رقم ٦
٥٢ ـ كتاب الرحمة . طبعة « برتلو » عن مخطوطة بمكتبة ليدن رقم ٤٤٠ .
٥٣ ـ كتاب التجميع . نشره بول كراوسي في مختاراته ص ٣٤١ ـ ٣٩٢ .
٥٤ ـ الأصول . المتحف البريطاني المجموعة ٢٣٤١٨ رقم ١٣ وترجم الى اللاتينية . وأشار اليه جابر في كتبه (كراوسي ص ٧٤ ، ٣٤٢) .

المصـــادر والمراجـــع

المصادر العربية :

ـ ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء . طبعة أوجست مولر في مطبعة مصطفى وهبي . الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٨٨٢م ، والقاهرة ١٩٦٥م .
ـ ابن سينا : تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات . القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٠٨م . الشفاء . الطبعة الأولى ، القاهرة عام ١٩٦٥م .
ـ ابن النديم : الفهرست ، الطبعة الأولى ، المكتبة التجارية ، القاهرة عام ١٣٤٨هـ .
ـ البيهقي : تاريخ حكماء الإسلام ، الطبعة الأولى ، دمشق عام ١٩٤٦م .
ـ الجلدكي : نهاية الطلب ، الطبعة الأولى ، القاهرة بدون تاريخ .
ـ أحمد عبد الوهاب : أساسيات العلوم الذرية في التراث الإسلامي ، القاهرة ١٩٧٧م .
ـ جابر بن حيان : مختارات من رسائله ، تحقيق المستشرق بول كراوسي ، طبعة القاهرة عام ١٣٥٤هـ .

وتشتمل على الكتب الآتية :

١ ـ إخراج ما في القوة الى الفعل .
٢ ـ الحدود .
٣ ـ الماجد .
٤ ـ الجزء الأول من كتاب الأحجار على رأي بليناس .
٥ ـ الجزء الثاني من كتاب الأحجار على رأي بليناس .
٦ ـ نخبة من الجزء الرابع من كتاب الأحجار على رأي بليناس .
٧ ـ نخبة من كتاب الخواص الكبير : المقالة الأولى والثانية والخامسة عشرة والسابعة عشرة والخامسة والعشرون .
٨ ـ ابتداء الجزء الأول من كتاب السر المكنون .
٩ ـ نخب من كتاب التجميع .
١٠ ـ نخب من كتاب التصريف .
١١ ـ كتاب ميدان العقل .
١٢ ـ نخب من كتاب الميزان الصغير .
١٣ ـ نخب من كتاب السبعين .

١٤ - نخب من كتاب الخمسين .
١٥ - نخب من كتاب البحث .
١٦ - نخب من كتاب الراهب .
١٧ - نخب من كتاب القديم .
١٨ - نخب من كتاب الاشتمال .
- جابر بن حيان : مصنفات علم الكيمياء - تحقيق المستشرق الإنجليزي هلميارد - طبعة باريس عام ١٩٢٨ وهي الجزء الأول من المجلد الأول ، وتشتمل على :
١ - كتاب البيان .
٢ - كتاب الحجر .
٣ - كتاب النور .
٤ - كتاب الايضاح .
٥ - كتاب أسطقس الأس .
- جابر بن حيان : كتاب البحث - مخطوط تحت رقم ٢٨٦١ وبدار الكتب المصرية .
- جلال محمد موسى (دكتور) : منهج البحث العلمي عند العرب ، الطبعة الأولى بيروت عام ١٩٧٢م .
- حاجي خليفة : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون : أستانبول ، الطبعة الأولى عام ١٩٤١م .
- الخوارزمي : مفاتيح العلوم - الطبعة الأولى ، القاهرة عام ١٣٤٢هـ .
- دائرة المعارف الاسلامية - لجنة الترجمة والتأليف والنشر عام ١٩٣٢م .
- زكي نجيب محمود (دكتور) : المنطق الوضعي - الطبعة الثانية - الكتاب الثالث الأنجلو القاهرة ١٩٥٦م .
- جابر بن حيان : أعلام العرب العدد ٣ مكتبة مصر القاهرة ١٩٦١م .
- عبد الحليم منتصر (دكتور) : تاريخ العلم ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار المعارف عام ١٩٦٦م .
- عبد الرحمن بدوي (دكتور) : مناهج البحث العلمي ، الطبعة الأولى ، النهضة المصرية - القاهرة ١٩٦٣م .
- قدري حافظ طوقان : مقام العقل عند العرب ، الطبعة الأولى ، دار المعارف عام ١٩٦٠ .
- القفطي : تاريخ الحكماء الطبعة الأولى - طبعة ليتبرج عام ١٣٢١م .
- كراوثر (ج) : العلم وعلاقته بالمجتمع ، ترجمة د. ابراهيم حلمي ، الطبعة الأولى ، القاهرة عام ١٩٤٧م .
- محمد كمال عز الدين : العلوم عند العرب ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- محمود قاسم (دكتور) : المنطق الحديث ومناهج البحث ، الطبعة الأولى ، الأنجلو المصرية ١٩٦٦م .
- ميالي (الدو) ، العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي ، الترجمة العربية لمحمد يوسف موسى وآخرين ، الطبعة الأولى ، دار القلم - القاهرة ١٩٦٢م .
- هونكه (زيغريد) : شمس الله تسطع على الغرب ، ترجمة فاروق بيضون ، الطبعة السادسة بيروت ١٩٨١م .

المراجع الأجنبيـــة :

— Campie (Donald) : Arabian Medicine and its Influence on Middle Ages 2 Vols. London 1926.
— Kraua (Paul) Jabir Ibn Hayyan Tome 11. Cairo 1942.

مطبوعات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية .
— Crombic A.C. The Origina of the EXPERIMENTAL SCIENCE. Oxford. 1952.
— Russell, B : Jabir Ibn Hayyan, London, 1978.
— Irving : Reading of logic.
— Hull L.W.H : History and Philosophy of Science 4th Printing. London 1965.
— Holmyard : Makers of Chemistry. Oxford 1946.
: Chemistry to the Time of Dalton. London 1965.
— Jevons : Principles of Science. London 1879.
— Sarion (George) : Introduction to the history of science 3 vols. Baltimore. 1927.

* * *

عباس بن فرناس
من رواد الفكر العربي في الأندلس

سوادي عبد محمد
استاذ مساعد/ جامعة البصرة

وضع رواد الفكر الاول في الأندلس في بداية القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي ، أساساً متيناً للنهوض الحضاري الشامل الذي شهدته هذه البلاد ، بما قدموه في مجالات العلم والفلسفة والفن والأدب ، الى جانب علوم الاغريق التي اخذت بها الاندلس والتأثيرات التي تركتها بغداد والمشرق الاسلامي فيها ، وقد ظهرت ثمار جهودهم في الفترات اللاحقة من تاريخها ، حيث تكاملت حركة الفكر ونضجت مفاهيمها وهيأت لحلول عصور جديدة من الاستقلال الفكري ، تمت على يد أجيال من عباقرة الفكر العظام[١] ، الذين استلهموا تاريخ هؤلاء الرواد وساروا على خطاهم فتمكنوا من الخلق وتميزوا بالابداع .

ويبرز من بين جمهرة الروّاد الذين أنجبتهم الأندلس في بداية الربع الثاني من القرن الثالث الهجري ، أبو القاسم عباس بن فرناس بن ورداس التاكرني[٢] القرطبي ، الذي عاصر الأمراء الثلاثة : الحكم بن هشام وعبدالرحمن بن الحكم ومحمد بن عبدالرحمن ١٨٠ - ٢٧٤ هـ/ ٧٩٦ - ٨٨٧[٣] ، حيث مارس نشاطه العلمي والفكري وقام بتجاربه في جوّ من الحرية لم يجدها في غير هذا العصر[٤] وقد عُدّ بحق واحداً من

(١) أمثال : أبن مسرّه ، محمد بن عبدالله القرطبي ، ت ٣١٩هـ/ ٩٣١م وهو فيلسوف قرطبة الأول والمجريطي ، مسلمة بن أحمد ، ت ٣٩٨هـ/ ١٠٠٧م . رياضي وفلكي ، والزهراوي ، خلف بن عباس ت ٤٠٤هـ/ ١٠١٣م من نوابغ الأطباء العرب ، وابن باجه ، ابو بكر محمد بن يحيى ت ٥٣٣هـ/ ١٣٨٩م . فيلسوف ورياضي وعالم طبيعي وبرز في الطب ، وابن طفيل ، ابو بكر محمد بن عبدالملك ت ٥٨١هـ/ ١١٨٥م فيلسوف وصاحب قصة « حي بن يقظان » وابن رشد ، ابو الوليد محمد بن احمد ت ٥٩٥هـ/ ١١٩٨م فيلسوف وفلكي وطبيب وابن البيطار ، عبدالله بن أحمد ت ٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م من علماء النبات والأعشاب وابن النفيسي ابو الحسن علي بن ابي الحزم ت ٦٩٦هـ/ ١٢٩٨م نابغة عصره في الطب وابن الخطيب ، لسان الدين ت ٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م مؤرخ وأديب وابن خلدون عبد الرحمن بن محمد ت ٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م مؤرخ وفيلسوف اجتماعي ، وكثير غيرهم من العلماء والفقهاء والمدرسين .

(٢) تاكرني ، كورة كبيرة بالأندلس ذات جبال حصينة يخرج منها عدة أنهار ولا تدخلها ، وفيها معقل رنده ، ينسب اليها جماعة من العلماء (ياقوت ، معجم البلدان جـ ٢ دار صادر ، بيروت - ١٩٥٥م) ص ٦ - ٧ .

(٣) ابن حيان القرطبي ، « المقتبس في تاريخ أهل الأندلس » المخطوطة في مكتبة جامع القرويين بفاس نسخة مصورة ، الورقة ١٣١ ، ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب جـ ١ (مصر - ١٩٦٤ تحقيق د. شوقي ضيف) ص ٣٣٣ ، يقول انه تداول صحبة السلاطين الثلاثة ومدحهم أجمعين ، ويورد بعض أخباره معهم ، وكانت وفاته سنة ٢٧٤هـ/ ٨٨٧م .

(٤) د. أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط غرناطة (مصر - ١٩٧٤) ص ١٢٧ .

عباقرة الأندلس وأفذاذها ، الذين استطاعوا تحقيق أروع الكشوفات في ميادين العلوم التجريبية فمهّدوا الطريق للأجيال اللاحقة من علماء العصر الحديث[٥] .

ويلاحظ مما ردده عنه المؤرخون والكتاب المعاصرون ، مكانته في تاريخ هذه البلاد وأهميته الفكرية والعلمية . فليس هناك من شك في أن ظهوره يُعد من مظاهر الوثبة الثقافية في تلك الفترة ، وأنه كان من مفاخر الأندلس ، وربما لا نكون مبالغين إذا قلنا انه من مفاخر الفكر الانساني عامة[٦] كذلك ، فهو يؤكد الجانب العلمي التقدمي والتطور الفكري والعلمي في الحضارة العربية الأندلسية بوجه خاص[٧] .

ولعل من المفيد ، اذا أردنا ان نُفصّل في موسوعية هذا العالم المتفرِّد ، أن نُضمّن البحث موضوعات تدل عليها وتشرحها بما تُسعف به النصوص والحقائق التاريخية المتوفرة لدينا ، كما هو مُبينٌ فيما يأتي :

عباس بن فرناس فيلسوفاً

وصف عباس بن فرناس بـ « الحكيم » أو « حكيم الأندلس » ؛ فقد نقل إبن حيان القرطبي عن الحسن بن محمد بن مفرج ، قال : « كان عباس بن فرناس الحكيم لا يزال يفره قريحته الحكيمة »[٨] ولعل إشتغاله بالفلسفة واهتمامه بأدواتها أكسبه هذه اللقب ، فيشير هذا المصدر الى الابداع الذي تميَّز به عباس بن فرناس في موضوعات الفلسفة اليونانية والاسلامية ، حيث اتقن اللغة اليونانية فترجم عنها الى العربية من كتب اليونان في الفلسفة والموسيقى ما ترك أثراً في الحياة الفكرية . ان إشارة المؤرخ الى أنه وجد بخط ابي بكر عبادة الشاعر عن أحمد بن فرج البيساري أنه قال : « أبدع عباس ابن فرناس عندنا في فنون التعاليم القديمة والحديثة ، وفلسف وعرَّب في غير ما ذهب من الحكمة »[٩] تأكيد على إهتمام عباس بن فرناس بالفلسفة وطرف الحكمة ودراسة مصادرها وتتبع أصولها واشاعة مفاهيمها : ومن المحتمل جداً أن أبا سعيد المغربي ، إستند في رسالته : « نجوم السماء في حلى العلماء » التي ضمنها كتابه الموسوم : « المغرب في حلى المغرب » ، من أن عباس بن فرناس « كان فيلسوفاً حاذقاً »[١٠] على ما جاء به ابن حيان في هذا الصدد ، فوصفه بالحذق والأستنباط في فنون الحكمة .

وللأسف فالمصادر المتوفرة لدينا الآن لا تسعفنا بكثير من المعلومات والتفصيلات عن عباس بن فرناس ، الفيلسوف او الرياضي ، وما يتعلق بنشاطه في هذه الجوانب وما هي مصنفاته ومؤلفاته ؟ أو مساجلاته ومحاوراته ؟ او إستنباطاته في فنون الحكمة القديمة والحديثة ؟ ولكن ، يبدو أن وراء الاخبار المتفرقة والمشتتة عن النشاط الذي كان يزاوله عباس بن فرناس في جوانب الحكمة والفلسفة والرياضيات والطب ، جهوداً واسعة وأعمالا كثيرة مفقودة ، لعلها أتلفت في حياته او اهملت بعد وفاته وعفت عليها عوادي الزمن بسبب الموقف المعادي من بعض أولي الأمر من كبار رجال الدولة الأموية أو ارتياب بعض أعيانها المقربين

---

(٥) كريم عجيل حسين ، الحياة العلمية في بلنسية (رسالة ماجستير ، بيروت ـ ١٩٧٥) ص ٤٨٦ .

(٦) المصدر السابق ص ١٢٧ .

(٧) الدكتور محمد عبدالحميد عيسى ، تاريخ التعليم في الأندلس (مصر ـ ١٩٨٢) ، الطبعة الاولى ، دار الفكر العربي ، ص ٩٠ ـ ٩١ .

(٨) المقتبس من انباء أهل الأندلس (تحقيق الدكتور محمود علي مكي ، بيروت ١٩٧٣ ، دار الكتاب العربي) ص ٢٨٣ ، ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٢٣ المقري ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب جـ ٤ (تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربي ص ٣٤٦) ، بيروت .

(٩) المقتبس من أبناء أهل الأندلس ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .

(١٠) ص ٣٣٣

إليهـا أو إرتياب بعض الفقهـاء والعلماء منه ، وهؤلاء جميعاً ربما يرون في ظهوره وتقربه من الأمراء خطراً على مصالحهم ، وحتى العامةُ وغوغـاؤ ها ، راحت تجـاربه وأصبحت أداة بيد من يُسيِّرها ضده .

عباس بن فرناس مخترعاً

أما الأخبار المتصلة بتوليداته واختراعاته وكشوفاته في ميادين العلوم التجريبية ، فلدينا نُتف عنها لا تغنينا عن تفصيلات نطمح الى الحصول عليها في المستقبل . وهذه النشاطات العملية كانت تقوم في الغالب على استنباط الحكمة الرياضية وأصولها الأربعة التي تتجسد في علم العدد وعلم الهندسية وعلم الهيئة وعلم الموسيقى ، وقد انتهت تجاربه الى اختـراع عدد من الآلات الرياضية والفلكية والتي كانت تتميَّز بالدقة والابتكار ، ومنها الآلة الموسومـة بـ « ذات الحلق » لرصـد الكـواكب السيـارة والنجوم والقمر في الليل أو الشمس في النهار ، قدمها الى أمير الاندلس عبدالرحمن بن الحكم بن هشام ٢٠٦ ـ ٢٣٨هـ ، الذي كلفه بصنعها .

وقد ذكر ابن حيان أن عباس بن فرناس عمل « ذات الحَلق » للأمير عبدالرحمن بن الحكم[١١] وقـد اعربت الابيات المذيّلة برسالته للامير عن وظيفة هذه الالة التي يقول عنها ، انها أعيَت جهابذة الفلاسفة وكبـارهم في الاهتداء اليها[١٢] .

والآلة تتكون من حلقات عدة ربما تصل الى الست او السبع ، ويبلغ قطر الـواحدة منهـا حوالي ثـلاثة أمتـار ونصف المتر ، متداخلة ، وفي وسطها كرة معلقة تمثل حـركة الكـواكب السيـارة ، ويتبـين من عملهـا ، أن سطوع أشعة الشمس أو القمر يجعل الحلق الذي رُكب فيهـا ، يتخذ أوضـاعاً معينـة تنعكس على الكـرة التي بداخلها ، في الليل حيث يمكن رصد النجوم والكواكب في مواضعها ، وفي النهار يمكن مراقبة الشمس وقياس الظل .

ونتيجـةً لشيـوع مـذهب العـالم اليـونـاني الأصـل بطليموس[١٣] في الحساب والجداول الفلكية في المشرق وتسربه الى بلاد المغرب والاندلس في بداية القرن الثاني الهجري ، واطلاع عباس بن فرناس على الترجمة العربية لكتاب العالم الفلكي الهندي « براهمكيت » الموسوم بـ « براهجتهطد هـانت »[١٤] ، فقد استـطاع عباس بن فـرنـاس أن يـطور آلتـه : « ذات الحَلق » إستـرشـاداً بـالمحلقات الفلكيـة المسماة : "Armillar" او « ذات الحلقـات » المـوصـوفـة في كتـاب « المجسـطي »[١٥] "ALMAGEST" لبـطليموس الـذي عالجهـا وجاء بتخطيطات لها .

---

(١١) المقتبس ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .

(١٢) قال :

قـد تـمُّ مـا حملتـي مـن آلـةٍ ... أعيـا الـفـلاسـفـة الجـهـابـذ دوني
لـو كـان بـطليـمـوس ألهم صنـعـةً ... لم تـشـتـغـل بـجداول الـقـانـون
فـاذا رأتـه الـشـمـس في آفـاقـهـا ... بـعـثـت الـيـه بـنـورهـا الموزون
ومـنـازل الـقـمـر الـتي حـجـبـت مـعـا ... دون الـعـيـون بـكـل طـالـع حـين
يـبـدون فـيـهـا بـالـنـهـار كـما بـدت ... بـالـلـيـل في ظـلـمـاتـهـن الجـون

(١٣) ويطلق عليه « القلوذي » (محمد عبدالله عنان ، تراجم اسلامية شرقية وأندلسية ـ القاهرة ـ ١٩٧٠) ص ٢٦٧ ولد في مصر وتوفي فيها عام ١٦٧م وهو من علماء الهيئة والتاريخ والجغرافية ، أشهر مؤلفاته « المجسطي » و « آثار البلاد » وصاحب النظرية الفلكية القائلة : « ان الأرض ثابتة ، وان الفلك يدور حولها » زيغريد هونكة ، شمس العرب تسطع على الغرب (بيروت ط ٤ ـ ١٩٨٠) ص ١٠٩ .

(١٤) الفه للملك « فياكهرلة » كرلونلينو ، علم الفلك ، تاريخه عند العرب في العصور الوسطى .

(١٥) لفظة يونانية معناها الترتيب وهو مؤلف من ثلاث عشرة مقالة في العلوم المختلفة ، ترجم في بيت الحكمة في عهد الخليفة العباسي المأمون (هونكة ، المصدرالسابق ص ١٨٠) .

ويبدو أن التعقيد الذي تتميز به هذه الآلة في أدواتها وتركيباتها الكثيرة ، جعلت إبن حيان ، يعجز عن وصفها أو تقديم معلومات مفصلة عنها في كتابه ، بل يكتفي بأخبار مقتضبة ومشتتة[١٦] ، ويفعل مثل ذلك المؤرخون الآخرون ممن نقلوا عنه .

ويواصل عباس بن فرناس « توليداته » فيخرج « الميقاته »[١٧] ، وهي آلة لمقياس الزمن ، أشارإليها ابن حيان بقوله : « وعمل عباس بن فرناس ، الآلة المسماة : المنقانه[١٨] . . وهي تجريف ، لمعرفة الأوقات ، فأحكمها ورفعها الى الأمير محمد ، ونقش بها بعض الأبيات »[١٩] . كما ذكرها إبن سعيد المغربي بقوله : « وعمل المنقانه لمعرفة الأوقات ورفعها للأمير محمد »[٢٠] وربما إستعان عباس بن فرناس بكتاب المجسطي للاهتداء الى تخطيطات هذه الآلة ، ومن ثم استطاع ان يطورها . والآلة تعتمد على الظل وقياس درجاته وزواياه وحساب الدرجات التي هي بمثابة الساعات والدقائق والثواني في النهار ، حيث قسم شكلها الدائري الى مسافات متساوية ، كما هو الحال في الساعات في الوقت الحاضر ، أما في « الليل الحالك الظلمات » كما جاء في قوله الذي نقشه على الآلة ، فإن عملها يختلف ، ولعلها تعتمد هنا على حساب الدرجات التي قسمت اليها .

ومن المحتمل جداً أن تكون الميقاته هي « ساعة الشمس » ذات الشكل الدائري الذي يتوسطه محور ظاهر ، وتستطيع أن تحدد موضع الشمس في كل حين ، وكذلك تحديد الوقت وصنع التقاويم الزمنية ، وتسمى أحياناً : « ساعة الرحلة »[٢١] وقد أصبحت هذه الآلة أساساً لاختراع « ساعات الماء » ، و « ساعات الزئبق » ، و « ساعات الشمع المشتعل » ، أو التي تعمل بواسطة الأثقال المختلفة ، أو « الساعات الشمسية الدقاقة » و « الساعات المائية » القاذفة للكرات في قدح معدني وتدور حول محوّر تظهر فيه النجوم ورسومات من عالم الحيوان ، أو « ساعات ذات فتحات منسقة الواحدة تلو الأخرى في شكل نصف دائري ، وما تلبث ان تبرق كلما جاوزت الساعة الثانية عشرة ليلاً ، في حين يمر فوقها هلال وضّاء[٢٢] .

والظاهر أن الهدف الذي كان يرمي اليه عباس بن فرناس من صنع هذه الآلة وإحكامها ، هو معرفة أوقات الصلاة وتعيينها ، وذلك تلبيةً لرغبة الأمير محمد بن

---

(١٦) المقتبس ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(١٧) يختلف المؤرخون في رسم حروف هذه الآلة ، فيسميها البعض « الميقاته » نسبة الى الوقت والزمن والاخر يطلق عليها اسم « المنقاله » أي التي تنتقل تبعا « الى الظل فيما ينقلها غيرهم بالمنقانه » وربما هي تحريف لها .

(١٨) تسمى في المغرب الاسلامي « المنجانه » وذكر دوزي انها تسمى في تونس « المكانه » أو « المنكلة » وفي المناطق التي يسكنها البربر في شمال أفريقية « المنقاله » وقد أفرد دوزي لمعنى هذا اللفظ بحثاً ضمنه ملحق القواميس العربية جـ ٢ ص ٦١٧ انظر ابن حيان ، المقتبس ص ٢٨٣/ هامش رقم (١) .

(١٩) قال :

ألا انني للدهين خير أداة	إذا غاب عنكم وقت كل صلاة
ولم تر شمس بالنهار ولم تنر	كواكب ليل حالك الظلمات
يمين امام المسلمين محمد	تجلّت عن الأوقات كل صلاة

(٢٠) المغرب في حلى جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٢١) هونكه ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ص ١٤١ ـ ١٤٢ .

(٢٢) هونكه ، شمس العرب تسطع على الغرب ص ١٤١ ـ ١٤٢ .

عبدالرحمن ، الذي كلفه صنعها ، لما كان يتوسم فيه الاختراع والابتكار ، وما تعيين الوقت وتحديده فيها ، إلا الحصيلة النهائية لعملها طيلة الليل والنهار .

أما الأثر الذي تركه عباس بن فرناس في عمل الكتاب والنسّاخ والنقلة ، باختراعه آلة أسطوانية الشكل تستخدم للكتابة والخط وتغذّى بالحبر ، فكان واضحاً ، حيث سهّل مهمتهم في الكتابة والنسخ ، ووفر عليهم مؤونة حمل الأقلام والمحابر أينما ساروا[٢٣] . وهذه الآلة هي بمثابة قلم الحبر المستخدم في الوقت الحاضر ! وبذلك يكون هذا العالم قد سبق مخترعي الأقلام الحديثة بمئات السنين ، وأوجد هذه الأداة التي تشكل أهمية كبرى في نشر العلم والثقافة على نطاق واسع . غير ان انعدام المعلومات عن هذه الآلة التي إبتكرها ؟ ومن اية مادة صنعها ؟ وطريقة استعمالها ؟ وهل انتشرت في بلاد الأندلس الاسلامية الأخرى خلال تلك الفترة او في الفترات اللاحقة ؟ .. كل هذا يجعل هذا السبق الحضاري في طي النسيان لدى استعراض التاريخ واستلهامه في عصرنا الحالي . . .

وهناك الى جانب اختراعاته المتمثلة في « ذات الحلق » و « الميقاتة » و « قلم الكتابة الذي يعبأ بالحبر » .. التي ألقت المصادر المتوفرة عليها بعض الضوء ، ابتكارات أخرى تنوه اليها المصادر من طرف خفي وبدون ذكر التفصيلات . فيشير أبو بكر الزبيدي الى أنه « كان من أهل الذكاء والتقحُّم على المعاني الدقيقة والصناعة اللطيفة[٢٤] . كما يذكر ابن حيان انه : أبدع إبداعات لطيفة واختراعات عجيبة[٢٥] . وانه إهتدى الى أشياء شهدت له بالذكاء والبراعة وأعانته السعادة على قضائها [٢٦] .. وانه يخترع الطرف الملوكية ويولّد التحف المعجبة[٢٧] . . . ويذكر ابن سعيد المغربي انه الرائد على جماعتهم بكثرة الأدوات والفنون . . .[٢٨] ويروى المقري ، حكايات في الذكاء واستخراج العلوم واستنباطها عن عباس بن فرناس[٢٩] .. ما يؤكد علو منزلته في الاختراعات والتوليدات التي أخرجها في حياته .

عباس بن فرناس فلكياً ..

ونسمع في المصادر ما يؤكد اهتمام عباس بن فرناس وتبحره في علم الفلك والنجوم ، فيشير ابن حيان الى أن هذا العالم كان يحثّ الأمير محمد بن عبدالرحمن ، على ان يهبه « الدفتر » الذي كان يحتفظ به[٣٠] .. وهو تقويم

(٢٣) د. حسين مؤنس ، معالم تاريخ المغرب ، والأندلس (القاهرة ـ ١٩٨٠) ص ٢٩١ .

(٢٤) طبقات النحويين واللغويين (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط ١ ، القاهرة ١٩٤٥) ص ٢٦٨ .

(٢٥) المقتبس في تاريخ أهل الأندلس (المخطوط ، حوادث سنة ٢٣٢ ـ ٢٦٥) .

(٢٦) ابن حيان ، المقتبس ص ٢٢٨ .

(٢٧) م . ن . ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤ :

(٢٨) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٢ .

(٢٩) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

(٣٠) قال :

ولا تنسين الدفتر المحكم الذي ... هو الغاية القصوى الى آخر العمر
فيأسفي إن نال مكنون علمه ... سواك من الأملاك في غير ذا العصر
وزدني من الادناء ما قد وعدتني ... فوعدك مضمون الى حجج عشر
فليس جمالاً أن أحل محله ... اضيف لما قلبي المضاف الى شمر
لقد كان في رحمة الله هم بي ... لذا وما صار ابن الشمر الى القبر

(المقتبس ص ٢٨١ ـ ٢٨٢)

فلكي ، فيه رموز واصطلاحات في علم النجوم ، استعان به من قبل : الشاعر عبدالرحمن بن الشمّر[٣١] ، الذي كانت لديه إهتمامات في هذا العلم ، أو أن يسمح له بالاطلاع عليه في الأقل لكي يقارنه ، بما عرفه عن كتاب المجسطي من المعلومات الفلكية[٣٢] التي كان قد اطلع عليها ، اذ ليس من المستحيل فيما يقول الشاعر ، أن يبلغ في المنزلة لدى الأمير ما بلغه عبدالرحمن الشمر من قبل لدى أبيه عبدالرحمن بن الحكم . ولاشك في أنه يعني بذلك ما كان عبدالرحمن بن الشمر مقبلاً عليه من الاشتغال في علم الفلك ، بل انه يذكر أن أباه ـ أي أبا الأمير محمد ـ كان يهتم بإدناء عباس بن فرناس لبراعته في علم النجوم[٣٣] .

ومن المحتمل جداً أن عباس بن فرناس قد حصل على هذا الدفتر ، فأفاد منه نتيجةً لتقربه من الأمير محمد بن عبدالرحمن ، وجعله من أخص خواصه ، فضلاً عن نشاطه الظاهر في علم الفلك في هذه الفترة ومزاولته له بصورة عملية حتى لفت اليه الأنظار ، فيذكر ابن سعيد المغربي ما يؤكد إتقانه لعلم التنجيم وتوفره على أدواته[٣٤] . كما قال المقري انه صنع في بيته هيئة السماء ، وخيل للناظر فيها النجوم والغيوم والبرق والرعد[٣٥] ، واستطاع ان يحدث فيها ظواهر الرعد والبرق وسقوط رذاذات من الماء على هيئة مطر بطرق آلية ، ربما بواسطة بعض الأدوات والآلات التي انتهى الى صنعها ووضعها في أماكن معينة من القبة التي أجرى فيها تجربته ومثلها كهيئة السماء ، فيها الأفلاك والنجوم والسحب . ولعل ما قام به هو دراسة تجريبية تطبيقية لعمليات الظواهر الطبيعية[٣٦] ، ولحسبان التحير في نظام الأفلاك ، وأنها إستمرار لنشاطه في عمله لرصد حركات الكواكب والنجوم في آلته « ذات الحلق » التي صنعها لهذا الغرض ، حتى لقد أصبحت قبته الفلكية هذه معرضاً ، يفدُ الناس اليها من كل مكان[٣٧] . وقد أشار اليها الشاعر مؤمن بن سعيد بقوله :

سماء عباس الأديب ابي القاسم
ناهيك حسن رائقها[٣٨]

ويمكن القول بأن انسياق عباس بن فرناس لدراسة الحكمة الطبيعية كما جاءت عند أرسطو ، بفروعها وأقسامها الخمسة التي هي : الطب وأحكام النجوم

---

(٣١) هو عبدالرحمن أو عبدالله بن الشمر بن خير (على خلاف في اسمه) كان شاعر الأمير عبدالرحمن بن الحكم ومنجمه ، انظر في ترجمته : الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ يقول انه نديم الأمير عبدالرحمن ولكنه رحل الى المشرق وبقي له بالأندلس ابن يسمى عبدالرحمن واتصل بالأمير عبدالرحمن بن الحكم وجعله من خاصته وانسه وكان شاعراً مغلقاً ، ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، جـ ٢ ، ص ٣٦٤ ، ابن عذاري ، البيان المغرب جـ ٢ ص ٨١ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٢ ـ ٩٣ ، وقال ابن سعيد المغربي « انه من علماء التنجيم » المغرب جـ ١ ص ١٢٤ ـ ١٢٧ ومعهم مما جاء عند ابن القوطية القرطبي ان هذا الشاعر هو من أصل عراقي « تاريخ افتتاح الأندلس » (تحقيق عبدالله أنيس الطباع) بيروت ، ١٩٥٧ ، ص ٨٢ .

(٣٢) من موضوعات هذا الكتاب كروية العالم وثبوت الأرض في مركز العالم والبروج وموضوع الكواكب المتحيّرة وحركاتها ، فالتساؤل الذي كان يشغل بال بطليموس هو اذا كانت الأرض ثابتة في مركز العالم والشمس والقمر والنجوم تدور حولها من الشرق الى الغرب فلماذا نرى القمر والكواكب الخمسة (عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل) في السماء تتقدم حينا على الشمس وتتأخر عنها حينا وتتقدم بعضها على بعض ويختلف مواقعها ، فحاول بطليموس أن يحلل هذا التحير وأن يحسبه فترك نظام الأفلاك المتمركزة وتبنى نظام الأفلاك المتراكمة وهذا ما اتجه اليه عباس بن فرناس .

(٣٣) المقتبس ص ٢٨١ ، انظر تعليق د. محمود علي مكي ، المصدر السابق هامش رقم (١) .

(٣٤) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٣٥) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٦ .

(٣٦) د. احمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ، ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(٣٧) د. محمد عبدالحميد عيسى ، تاريخ التعليم في الأندلس ، ص ٩٠ ـ ٩١ .

(٣٨) المقري ، المصدر السابق ، جـ ٣ ص ٣٧٤ .

والفراسة وتعبير الرؤيا والطلسمات[٣٩] كان يقوده للتجريبية التطبيقية . وقد أكد ذلك ابن سعيد المغربي[٤٠] ، فقال : ان عباس بن فرناس كان « صاحب نيرنْجات »[٤١] . . أي أنه كان مهتماً في تمزيج القوى السمائية في جواهر العالم الأرضي ، ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب في عالم الأرض ، وهو ما انتهى اليه في قبته الفلكية من التطبيق العملي .

عباس بن فرناس طائرا . .

كان هناك نوع من الارتباط بين علم الفلك وبين الطيران واختراق الاجواء في تلك الفترة . ولعل هذا الارتباط كان يتمثل في السعي لاقران النظرية العلمية بالعمل ، وذلك لكشف بعض أسرار هذا الكون ودراستها ، ومحاولة التعرف على عناصره بغية استخدامها أو تسخيرها لصالح الانسان . ولا ريب أن تشغل محاولة الطيران حيزا من فكر الانسان منذ أقدم الأزمنة وحتى العصور الحديثة ، فيبذل محاولاته في هذا الشأن .

وكان عباس بن فرناس رائدا لأول محاولة في التاريخ البشري ، حيث بدأ يضع خطواته باتجاهها ، فوفق الى بعض تجارب الانزلاق الجوي ، ولا شك في أن دأبه على إجراء تجاربه في هذا المجال كان نتيجة لبراعته في علم الفلك .

جاء ابن سعيد المغربي بأخبار هذه المحاولة بقوله انه : « احتال في تطيير جثمانه ، فكسا نفسه الريش على سرق الحرير ، فتهيأ له أن استطار في الجو واستقل في الهواء محلقا فيه ، حتى وقع على مسافة بعيدة » .[٤٢]

أما المقري فينقل عن ابن سعيد ويزيد عليه قوله : « إحتال في تطيير جثمانه ، وكسا نفسه بالريش ، ومدَّ له جناحين ، وطار في الجو مسافة بعيدة »[٤٣] .

ويكتفي مؤرخون آخرون بالاشارة فقط الى هذه المحاولة دون ذكر تفصيلات عنها ، وذلك بذكر ما أورده الشاعر مؤمن بن سعيد المعاصر لعباس بن فرناس[٤٤] ، حيث يلقي ضوءاً مفيدا على الشهرة الذائعة الصيت لمحاولة ندّه ورسيله ، فقال :

يطم على العنقاء في طيرانها
إذا ما كسا جثمانه ريش قشعم[٤٥]

فيوضح انه فاق الطير الخرافي الذي تصوّره الأساطير القديمة بضخامة الجسم ، وغلبه وعلا عليه ، وخاصة بعد أن أعدّ له كساء « غرز فيه ريشا » من سرق الحرير الأبيض كأنه ريش نسر كبير ، وطار في الجو مسافة .

ولعل هذا الكساء الريشي ذا الجناحين ، الذي اتخذه لطيرانه ، هو الذي أوحى لبعض المؤرخين بوصفه آلة

---

(٣٩) لفظ يوناني يعني : ألغاز العوالم السمائية والأرضية .

(٤٠) المصدر السابق ص ٣٣٣ .

(٤١) تعريب من « نيرنك » ومعناه « الرقيه » بالفارسية وهي « الطلسم » أي اللغز .

(٤٢) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٤٣) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

(٤٤) أبو مروان مؤمن بن سعيد بن ابراهيم بن قيس وهو مولى الأمير عبدالرحمن بن معاوية الداخل « فحل شعراء قرطبة » وكان يسمى « دعبل الأندلس » انظر في ترجمته وأخباره : ابن عبد ربه ، العقد الفريد (محمد سعيد العريان) جـ ٢ ص ١٧١ ، جـ ٣ ص ٨٢ ، الخشني ، قضاة قرطبة ص ١٠٣ ـ ١٠٥ ، ١٢١ ابن القوطية القرطبي ، تاريخ افتتاح الأندلس ص ٧٢ ، ٨٥ ، ابن حيان ، المقتبس ، ص ٣٦ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ٢١٠ ، ٢٢١ ، ٢٣٧ ، سعيد المغربي ، المغرب جـ ١ ص ١٣٢ ـ ١٣٣ ، ابن عذاري ، البيان المغرب جـ ٢ ص ٢٣٠ .

(٤٥) تعريب من « نيرنك » ومعناه « الرقيه » بالفارسية وهي « الطلسم » أي اللغز .

للطيران صنعها بنفسه ، تتكون من عكوس وزوايا مركبة ومرتبطة بعضها بالبعض وتتحرك بتأثير الحركات المركزية من اليدين والرجلين . . فنقرأ أنه بنى في الاندلس أوّل طائرة صنعها من القماش والريش ثم صعد بها مرتفعا وترك نفسه للهواء يحمله فطار قليلا[٤٦] ، أو أنه حاول الطيران ، فكسا نفسه بقوادم النسر وصنع لنفسه جناحين على هيئة أجنحة الطيور وربطها في جسمه بشرائط دقيقة من الحرير المتين[٤٧] . كما جاء أن أشهر ما اقترن باسم عباس بن فرناس هو محاولة اختراع آلة يستطيع الانسان أن يطير بها في الجو .[٤٨] وكذلك فان أكبر مخترعاته هي محاولة للطيران[٤٩] . ولكننا نميل الى الاعتقاد بأنه حاول ذلك وربما انتهى الى ايجاد بعض الوسائل التي كانت تخدمه في هذا الجانب ، فقد انكب على دراسة طيران الطير ومحاولة تقليده في ارتفاعه وهبوطه ، فأمضى الأوقات الطويلة وهو يدرس تركيب جسم الطير وكيفية طيرانه في الهواء[٥٠] بيد أنه لم يضع في اعتباره أهمية صنع ذيل للرداء الذي اتخذه في الطيران لابقاء التوازن وتسهيل عملية الانزلاق في الجو والهبوط فيه . لقد نجحت تجربته في البداية ، وارتفع عن الأرض بعد أن ألقى بنفسه من أعلى ، وظلّ يرتفع حتى وصل الى مائة قدم فوق سطح الأرض ، ولكن ، لما أراد أن يعود الى الهبوط أو أن ما حصل أدّى الى هبوطه ، لم يكن لديه ما يقاوم به الجاذبية الأرضية ، كذنب الطير أو كمؤخرة الطائرة الحديثة ، فسقط من الارتفاع الذي كان قد وصل اليه دون أن ينجح الجناحان اللذان صنعهما في تخفيف حدّة السقوط ووقع على مؤخرته . ولكن بدون شك فقد انتزع اعجاب مشاهديه وأثار فيهم الدهشة البالغة .

وغني عن البيان أن محاولة عباس بن فرناس في الطيران تعتبر صفحة مشرقة في تاريخ الحضارة العربية ، فهي « أول محاولة عملية لانسان في الطيران »[٥١] وانه أول طيار اخترق الجو[٥٢] ، بل من أوائل من حاولوا الطيران في التاريخ الانساني عموما[٥٣] من الذين شقوا أبخرة الهواء في تلك العصور ، الشيء الذي صح أن يكونوا من أجله أساتذة العالم في ركوب متن السحاب وخرق أبخرته[٥٤] .

ومن الجدير بالذكر أن المصادر المتوفرة لدينا لا تشير الى المكان الذي جرت فيه محاولة الطيران هذه ، فيما عدا

---

(٤٦) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .

(٤٧) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

(٤٨) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس (بيروت - ١٩٧٨) ص ١٥٢ - ١٥٣ .

(٤٩) يفهم من كلمة « مخترعاته » التي جاءت في عبارة الأستاذ الدكتور حسين مؤنس ، انها لا تدل على توصل عباس بن فرناس الى اختراع آلة محددة للطيران ، وإنما وصف محاولته بمجملها بما فيها صنع الرداء من الريش والحرير وبعض ما يلزمه من المواد والقاء نفسه من أعلى لكي تحمله تيارات الهواء مسافة معينة « معالم تاريخ الأندلس » ص ٢٩١ .

(٥٠) د. خالد الصوفي ، تاريخ العرب في الأندلس (منشورات الجامعة الليبية الآداب) ص ٢٢١ .

(٥١) يمكن القول باطمئنان ، أن محاولة عباس بن فرناس هي الاولى في التاريخ البشري لتحقيق حلم الانسانية القديم في الطيران ومحاكاة الطير . أما ما جاء في المصادر عن محاولة « ايكاروس IKAROS » وهو ابن ديدال ، الذي هرب من جزيرة كريت فراراً من التهلكة (ويقال انه هرب من سجنه) بواسطة جناحين ملتصقين بالشمع ، وعندما ذاب الشمع من جراء أشعة الشمس سقط في البحر ، نقول ان هذه المحاولة هي محض أسطورة أوردتها المصادر اليونانية ورددها المؤرخون الغربيون والمستشرقون على أنها حقيقة واقعة .

أنظر للاستزادة : هونكه ، شمس العرب ص ١٣٤ .

ذاع أمر عباس بن فرناس بسبب مبتكراته إذ أنه فعل ما فعله « ايكاروس » من قبل فكسا نفسه بالريش وطار مسافة قصيرة « الشعر الأندلسي » ، بحث في تطوره وخصائصه (ترجمة د. حسين مؤنس - القاهرة - ١٩٥٦) ص ٣١ ، هونكه ، شمس العرب ص ١٣٤ .

(٥٢) الزركلي ، الاعلام (دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية - ١٩٧٩) ص ٢٦٤ .

(٥٣) د. أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة ص ١٢٧ .

(٥٤) د. حسن أحمد محمود ، تقدم العرب واستاذيتهم لاوربا (القاهرة - ١٩٦١) ص ١٧٨ .

ابن سعيد المغربي الذي يقول : انه « استطار في الجو من ناحية الرصافة »[٥٥] وهي أحد جوانب مدينة قرطبة ، حيث ألقى بنفسه من مئذنة جامع قرطبة بين جمع من الناس ، بما يؤكد لنا أنها قامت في مدينة قرطبة التي شهدت حشدا من الناس وفدوا ليروا ماذا سيفعل هذا الذي ملأهم دهشة في قبته الفلكية ، وأذهلهم باختراعاته وتوليداته ، فاذا هم يمتلؤون روعا واعجابا وهو يقفز أمامهم من أعلى ، طائرا في الهواء يحمله الى مسافة بعيدة .

غير أن الدكتور حسين مؤنس يميل الى الاعتقاد ، ان هذه المحاولة جرت في مدينة بلنسية حيث قفز بالرداء الريش والجناحين الكبيرين ، الذي صنعه لنفسه ، من أعلى تل في هذه المدينة يسمى : « منت أنوط » . . وطار بضعة أمتار ، ثم اختل توازنه وسقط . . حيث ظلّت هذه المحاولة عالقة بأذهان أهل بلنسية زمنا طويلا ، وعاشت حتى بعد أيام المسلمين ، فتحولت الى أسطورة ، بل ان شخصية عباس بن فرناس لا تزال الى يومنا هذا رمزا للفن والابتكار في نواحي بلنسية[٥٦] . كما يقرر الياس تيريز سادابا Elias Teres Sadaba ، ان المحاولة قامت في احدى تلال مدينة بلنسية ، وباسم هذا التل يصدر أدباء بلنسية مجلة للشعر تسمى : « مونت أجودو »[٥٧] .

أما فيما يتعلق بمعاودة عباس بن فرناس الكرة في محاولته للطيران بتلافي الأخطاء التي وقع بها في المرة الأولى ، فليست لدينا معلومات في هذا الشأن . ولكن يبدو أنه نتيجة لما تعرض له من الأذى[٥٨] ومن سخرية أهل عصره منه بشعر كثير ، فضلا عن كسر احدى فقرات ظهره السفلى نتيجة سقوطه[٥٩] ، واصابته ببعض الكدمات[٦٠] وملازمته الفراش شهورا متطاولة ، قد جعله يقلع عن أية محاولة أخرى بعد ذلك[٦١] .

عباس بن فرناس كيمياويا

وتقدم النصوص المتوفرة لدينا صورة عن جهود هذا العالم الرائد ، الذي كان نسيج وحده في العلوم التجريبية والتطبيقية ومنها علم الكيمياء حيث برع به منذ شبابه فنسب اليه « عمل الكيمياء »[٦٢] ويمكن أن نفهم من العبارة الأخيرة ، مزاولته للكيمياء العملية والصناعية ، الى جانب توسعه النظري والالمام بفنونها وقوانينها . ومن الجدير بالتأكيد ، أنه لم يكن يرمي من وراء اشتغاله بهذا الصنف من العلوم التجريبية الى سلوك طريق التمويه ، بتحويل المعادن الخسيسة مثل (النحاس والرصاص) الى معادن شريفة ، مثل (الذهب والفضة) عن طريق الصهر مدة طويلة ، كما كان يفعل غيره من الغششة ، لأنه كان يشعر بأن في ذلك تدليسا لا ترتضيه قيمه باعتباره عالما وفيلسوفا وحكيما وشاعرا ، بل انصرف الى اجراء التجارب الكيمياوية بالطرق والوسائل العلمية ، فجعل من احدى حجرات بيته مختبرا عمليا ، وزوده بالأدوات والآلات لهذا

(٥٥) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ .
(٥٦) معالم تاريخ المغرب والأندلس ص ٢٩١ .
(٥٧) Sadaba, Elias Teres, Abbas Ibn Firnas, en Al-Andalus, Vol. xxv (1960) pp.239-243
(٥٨) المقري ، نفح الطيب ، جـ ٤ ص ٣٤٥ .
(٥٩) د. حسين مؤنس ، المصدر السابق ص ٢٩١ .
(٦٠) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ .
(٦١) د. حسين مؤنس ، المصدر نفسه ص ٢٩١ .
(٦٢) ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ١٥٣ .

الغرض ، كما استعمل النار لاحداث درجات الحرارة لغرض تسخين العناصر والمواد الكيمياوية والمعادن التي كان يستخدمها لأغراضه في التجارب ، أو لتبخيرها أو لصهرها أو لاذابتها . فقد نسب اليه ما يشير الى ذلك بقولهم : « بأنه أحرق النار في بيته ، وانه كانت تخرج من داره قناة فيها ماء أحمر كالدم »(٦٣) وان « المياه الملونة بالأحمر تجري في قناة داره »(٦٤) !!

ومن الممكن القول بأن ما نسب اليه المؤرخون من اكتشاف نوع من الزجاج الشفاف الطبيعي وتقليده بالزجاج الصناعي ، هو من باب الاهتمام بالكيمياء الصناعية ، حيث تُعزى اليه طريقة خاصة بصناعة الزجاج من طحين بعض الأحجار المتوفرة ، فيذكر ابن سعيد المغربي مؤكدا أنه « أول من استنبط بالأندلس صناعة الزجاج من الحجارة »(٦٥) . ولعل المقصود هنا بالحجارة ، هو الزجاج الشفاف الموجود بصورة طبيعية في احدى التلال القريبة من قرطبة ، حيث أتمّ عباس بن فرناس تصنيعه بطريقته الخاصة التي ربما تختلف عن صناعة الزجاج المتبعة في البلاد الاسلامية الأخرى ، التي تقوم على مادة الزجاج المنقّى من الرمال والحصى ، وفي هذا المجال ، لا بد أن يكون لديه من المعدّات والأدوات ما يساعده على العمل في هذه الصناعة ، إضافة الى علمه بخواص المواد الأولية المستعملة فيها وبالمواد الكيمياوية التي تدخل باعتبارها عوامل مساعدة أيضا .

أما تفننه في تصنيع المعادن الثمينة ، مثل الذهب والفضة ، فيمثل جانبا آخر من جوانب الاهتمام بالكيمياء العملية . فقد كانت لديه آلات الصنع ، يصوغ فيها الزخارف والكتابات أو يطوّع أو يسبك أو يطرق بها ، بحسب ما تقتضيه ميوله في العمل ، ومما ذكره ابن حيان بشأن كتابة عباس بن فرناس ، لأربعة أبيات بالذهب على تفاحة محجولة الى الأمير محمد بن عبدالرحمن ، نفهم براعته في صياغة المعادن الثمينة وتطويعها(٦٦) وتقول الأبيات :

« تفاحة مصفّرة البعض
بخوفها من ألم العضّ
امنتها ذاك وكتبتها
حسنا بذا من ذهب محض
وقلت فيها الحق من بعد ذا
وما لقول الحق من نقضِ
محمد أكرم مستخلف
من خلفاء الله في الأرض »(٦٧)

ومن الجدير بالذكر أن اشتغال عباس بن فرناس بالكيمياء وبراعته في أسلوبها وأدواتها ، فضلا عن اهتمامه بعلم الفلك والفلسفة واخراجه بعض الاختراعات والابتكارات والكشوفات ، وبروزه في الفنون والشعر وعلم العروض والقوافي ، وغيرها من العلوم والفنون ، قد أحدث دويا له جانبان من الصدى : الأول يتمثل في الاعتراف بجهوده واضافاته العلمية بين أوساط الناس في قرطبة وغيرها من البلاد ، والآخر اثارة الريبة في قلوب بعض الفقهاء والعامة وعدم استجابتهم لنشاطاته ، وتأليب الجهلاء ضده ، فاتهم

(٦٣) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ .
(٦٤) م.ن. ص ١٥٤ .
(٦٥) المصدر السابق ص ٣٣٣ .
(٦٦) المقتبس ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .
(٦٧) ابن سعيد المغربي ، المصدر السابق ص ٣٣٣ .

بالزندقة وتعاطي السحر ، لأنه « واسع الحيل حتى نسب اليه السحر وكثر عليه الطعن في دينه »[٦٨] ورفعت عليه دعوى بتخريب المعتقدات ، أدت به الى المثول أمام القضاء ، وذلك على الرغم من المكانة المرموقة التي تبوأها هذا العالم الكيمياوي لدى الأمراء وكبار رجال الدولة وأعيانها ، ولكن القاضي سليمان بن أسود الغافقي ، قاضي قرطبة[٦٩] الواسع التفكير ، بعد سماعه شهادة بعض الناس من أولئك الذين ألصقوا به هذه التهمة ، لم يجد سبيلا الى ادانته والى ما يؤاخذ عليه ، فأصدر أمره ببراءته منها .

عباس بن فرناس معمارا ونحاتا

وتتعدد مواهب هذا العالم الذي وصف بأنه أوحد زمانه في العلوم والفنون ، فقد جاء ما يشير الى تقدمه على رجال عصره في قرطبة بغزارة علمه وتعداد أدواته وفنونه . كما نقل ابن حيان عن الحسن بن محمد بن مفرج : انه كان غالبا ما يتوصل الى اختراع ما هو طريف ومعجب ، فيتحف به الأمراء والسلاطين ، فابتكر ذوات الصدور الجميلة والحركات البديعة بتلونها وافراغها المياه منها في البرك وغيرها . . وهذا يدل على أن عباس بن فرناس قد طرق فنون العمارة في النحت واقامة النصب وصنع نافورات المياه . وعلى الرغم من الخروم والقطوع والاهمال التي أصابت النص الذي أورده ابن حيان بهذا الصدد أيضا ، فقد استطاع الدكتور محمود علي مكي ، أن يقول : ان ما بقي من هذه العبارة يدل على ما ذهب منها في مقطوع الصفحة السابقة ، اذ يبدو أن الأمير محمد بن عبدالرحمن ، كان كلما رأى هذه التماثيل أو الصور التي كان يبتدعها عباس بن فرناس لقصره ويقوم بصناعتها مستعينا بأصبغ عريف النجارين ، أثنى على هذا الأخير وأثابه عليها ، على أنه كان يغفل عن مكافأة عباس بن فرناس ، حتى عرضت مناسبة تذكر فيها صاحب هذه الاختراعات فأمر القوام على قصره بأن يكافؤوا ابن فرناس على كل ما ولّد منها بضعف ما كان يجريه على أصبغ[٧٠] . وبذلك يكون عباس بن فرناس هو المصمم لهذه التماثيل والنحوت والصور والنافورات ، والمخطط لاقامتها في مواضعها في قصور الأمراء والوزراء وعليّة القوم ومنياتهم ومتنزهاتهم والموجّه للبنائين والنجارين والعاملين من أمثال أصبغ الذي كان يتولى مهمة عريف النجارين في قصر الأمير محمد بن عبدالرحمن .

وللأسف ، لاتوجد لدينا معلومات مفصلة عن ابتداعاته في فن النحت والنصب ، ولكن من المعتقد أن اتجاهاته في هذه الفنون كانت كثيرة ، حيث أن الأمير محمد بن عبدالرحمن كان « مجبولا على حب البنيان ، مشغوفا بتشييد مبانيه ، مستنبطا لآلاتها ، مختارا لصناعاتها ، مبالغا لاتقانها »[٧١] مما يجعله يهتدي في « تكميل فضائلها وتتميم نقائصها في أبواب البنيان والفراسة »[٧٢] بعباس بن فرناس وبخبرته وبراعته ، كما يمكن القول كذلك ، ان ما اشتهر به الأمير محمد بن عبدالرحمن ، في العمران والتشييد واقامة القصور والمنيات والمباني والمنشآت والمتنزهات ، يرجع الى النشاط الذي كان يزاوله عباس بن فرناس في هذا المجال ، ويدل على ذلك ما نسمع من استمرار الأمير محمد على الاستعانة في اقامة أشخاص هذه الطرف

(٦٨) انظر ترجمة النباهي ، تاريخ قضاة الأندلس (بيروت - بدون تاريخ) ص ٥٦ - ٥٩ .

(٦٩) د. أحمد مختار العبادي ، المصدر السابق ص ١٥٤ « عقدت المحاكمة في المسجد الجامع بقرطبة وهرع الناس لمشاهدتها واجتمع حشد من العامة شهوداً عليه ، وقال بعض الشهود : سمعت ابن فرناس يقول : « مفاعيل مفاعيل » لكن القاضي لم ترق له تلك الترهات ولم يجد فيها طائلاً نشاور جماعة الفقهاء فيما قيد منها . ولم يجد سبيلاً الى مؤاخذته .

(٧٠) ابن حيان ، المقتبس ص ٢٨٣ - ٢٨٤ (هامش رقم (١) د. محمود علي مكي ، تعليقه على الخبر الذي فيه قطع أو خروم .

(٧١ و ٧٢) المقتبس ص ٢٧٧ .

الملوكية المعجبة ومعالجة هندستها عن طريق أصبغ عريف النجارين في القصر أو غيره من العرفاء والصنّاع .

عباس بن فرناس موسيقيا

ويرتاد عباس بن فرناس ، مجال الموسيقى في الغناء والعزف فيحذقها ، وما دام يستطيع أن يعرّب الكتب اليونانية ويستقصي لغتها ويستوعب اصطلاحاتها ، فلا بدّ أن يتوفر على نقل النظريات والرموز الموسيقية المسطورة في كتب اليونان(٧٣) الى حيز التطبيق العملي على آلة العود التي كان يجيد الضرب فيها ، وذلك بتطبيق ما توصل اليه فيثاغورس (ت ٥٠٣ ق . م) من أن « حدة النغمة تختلف باختلاف طول الوتر »(٧٤) ولعله كان بذلك يفتح بابا يدخل منه أجيال من الموسيقيين العرب فيما بعد ، تقوم جهودهم على دراسة الموسيقى (غناء وعزفا) وعلى التأليف والاعداد والتوزيع الموسيقي .

وتوضح الاشارتان اللتان جاء بهما أبو بكر الزبيدي وابن حيان ، المتعلقتان بحذق عباس بن فرناس ، الموسيقى ، واستخدامه الضرب على آلة العود ، وصياغة اللحون ، اهتمام الأخير في الغناء والعزف على أسس مدروسة تقوم على السلم الموسيقي ، فيذكر الزبيدي أنه « كان مع ذلك يحسن علم الموسيقى ويضرب العود ويغنّي عليه »(٧٥) ويذكر ابن حيان أنه وجد بخط أبي بكر عبادة الشاعر ، نقلا عن أحمد بن فرج البيساري ، قال : « أبدع عباس بن فرناس عندنا وحذق الموسيقى ، فحذق منه ، الى أن عانى ضرب العود وصوغ اللحون »(٧٦) ويمضي هذا المؤرخ قائلا : « كثيرا ما كان الأمير محمد بن عبدالرحمن يستزيده على الضرب في العود ويستمع الى غنائه »(٧٧) كما يؤكد في مكان آخر من كتابه ، نقلا عن عبدالحميد بن بسيل الوزير الملقب بالغماز ، قوله : « أبدع عباس بن فرناس بضرب العود وصياغة الألحان الحسنة »(٧٨) .

ونقل كذلك عن معاوية بن هشام الشبينشي انه قال : « ان أكثر قصائده يغلب عليها الشعر الغنائي ، فقد كان يصنع قطعا من رقيق الأشعار تنتظم بمدح الأمير ، فيأمر أن يغنّي بها ، فتصوغ قيانه فيها الألحان ، فيغنّينه بها »(٧٩) ويؤكد المقري اهتمام عباس بن فرناس بحل رموز « اللغة الموسيقية » وكتابتها وصياغتها وتوزيعها توزيعا جدّيا يقوم على تناول السلم الموسيقي ، لا لكي يحل محل الموسيقى العربية السائدة ، وانما ليطعم بجذور عربية لينبت نباتا جديدا(٨٠) فقال انه « أول من فكّ الموسيقى »(٨١) فصنع الألحان وأجاد الضرب على العود ، وبذلك ساهم على نطاق واسع في نشر الموسيقى

---

(٧٣) هناك نظامان للرموز الموسيقية عند اليونان ، السلم الموسيقي ، الذي أوجده أولومبوس ، ذو الخمس درجات ، والسلم السباعي من عمل فيثاغورس . أما أعظم علماء الموسيقى اليونان فهو ارستو كسينوس المعاصر لأرسطو ، الذي وضع معظم النظريات الموسيقية . والموسيقى عند اليونان تؤثر في الأخلاق وفي بناء الثقافة ، لذلك جعلوها مادة أساسية في منهج التعليم (د. عمر فروخ تاريخ العلوم عند العرب) (بيروت ط ٣ ـ ١٩٨٠) ص ٥٣

(٧٤) وهي النسبة العددية في الايقاع التي أوجدها فيثاغورس وطبقها أرسطو على آلة المزمار (م.ن. ص ٥٣) .

(٧٥) طبقات اللغويين والنحويين ، ص ٢٧٠ .

(٧٦) المقتبس ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .

(٧٧) كان الأمير يسأله أن يوصله الى نفسه ويسمعه غناءه ، فيفعل ويحضر مجالس أنسه في خاصته .

(٧٨) مخطوط ، المقتبس في تاريخ أهل الأندلس حوادث سنة ٢٣٣ ـ ٢٦٥هـ

(٧٩) المقتبس ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .

(٨٠) زيغريد هونكه ، شمس العرب تسطع على المغرب ص ٤٩١ .

(٨١) نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ .

العربية في الأندلس[٨٢] كما يمكن أن يعد من أوائل الذين أدخلوا الموسيقى الشرقية القائمة على النغمة الهرمونية الى اسبانيا[٨٣] .

ومن الملاحظ ، أن الموسيقى في الأندلس خلال فترات الازدهار الحضاري لهذه البلاد ، قد أرسيت على أسس ثابتة تقوم على قواعد محددة في تناول السلم الموسيقي ، وعلى معايير مدروسة في التأليف الموسيقي وصياغة الألحان ، وعلى النوتة الموسيقية ، ولا بد أن يصبح هذا الارساء ، أساسا لعصر التقدم الأوربي وفي نطاق احياء الموسيقى العالمية في اسبانيا ، وذلك بعد أن قوي احتكاك العنصر العربي بالعنصر الاسباني ، ونشأت الموشحات[٨٤] الأندلسية نتيجة لولع أهل الأندلس بالموسيقى وكلفهم بالغناء ، بتأثير علي بن نافع ، المعروف بزرياب القادم من المشرق[٨٥] حيث أشاع فيهم فنه الغنائي . ولكن علينا أن نعترف بفضل عباس بن فرناس في قيام صرح هذا الفن على أسس صحيحة وباتجاه محدث ، يخالف أو يعدل في الاتجاه التقليدي الذي سار فيه زرياب ومقلّدوه ، فقد ورد عند المقري ما يشير الى أن عباس بن فرناس كان يعدّل الألحان التي جاء بها زرياب أو أبناؤه ، بما يتوافق والأنغام التي تقوم على دراسة الرموز والسلّم الموسيقي ، فذيَّل ما غناه ابن زرياب بقوله :

ولو لم يشقني الظاعنون لشاقني
حمام تداعت في الديار وقوع
تداعين فاستبكين من كان ذا هوى
نوائح ما تجري لهن دموع

فغنى بألحان جديدة على عوده قائلا :

شددت بمحمود يدا حين خانها
زمان لأسباب الرجاء قطوع
بنى لمساعي الجود والمجد قبة
اليها جميع الأجودين ركوع[٨٦] .

ويشير ابن حيان الى تغيير عباس بن فرناس للشعر المغنى بما يتلاءم واللحن الذي يضعه ، فيذكر أن أحدهم غنّى الأمير محمد بن عبدالرحمن بشعر أبي الهندي غالب بن عبدالقدوس قوله :

سيغني أبا الهندي عن وطب سالم
أباريق لم يعلق بها وضر الزبد

فلم يرق للأمير قسيم « وضر الزبد » فاستدعى عباس بن فرناس ، فذكر له ما أنكره من هذا القسيم ، وأمر بابداله ، فقال على البديهة وغناه ، فاستقام مع اللحن : « أباريق في حافاتها أرج الورد » . . فأعجب الأمير ووصله .[٨٧]

---

(٨٢) د. حسن أحمد محمود ، تقدم العرب في العلوم وأستاذيتهم على أوربا .

(٨٣) زيغريد هونكه ، المصدر السابق ص ١٩١ .

(٨٤) الموشحة منظومة غنائية ، لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي ، الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعا بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المتماثلة (د. أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي ص ١٤١) .

(٨٥) أنظر ترجمته في ابن القوطية القرطبي ، تاريخ افتتاح الأندلس ص ٥٩ ، ٦٨ ، ابن دحيه عمر بن الحسن بن علي ، المطرب من أشعار أهل الأندلس (تحقيق ابراهيم الابياري ورفاقه) ص ١٤٧ ، ١٥٢ - ١٥٣ ، المقري ، نفح الطيب جـ ١ ص ٣٢٢ ، جـ ٢ ص ٢١٥ ، جـ ٣ ص ٢٧ ، جـ ٤ ص ١١٧ - ١٢٩ ، جـ ٥ ص ١٥ .

(٨٦) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٣٣ ، يروي هذا المؤرخ ، أن محموداً هذا كان جواداً فقال له : يا أبا القاسم : أعز ما يحضرني من مالي القبه ، يعني قبة من الذهب ، قامت عليه بخمسمائة دينار وهي لك بما فيها مع كسوتي هذه ، ونكون في ضيافتك بقية يومنا ودعا بكسوة فلبسها ورفع اليه الكسوة .

ويعتبر الكندي المتوفي ٢٥٢هـ من أئمة علماء الموسيقى في المشرق ، وقد ألف في الايقاع الموسيقي ، أما المقاطع الصولفائية : (فا ، مي ، ري ، دو ، سي ، لا ، صول) فمن المحتمل جداً أن تكون مأخوذة عن الأحرف العربية .

(٨٧) المقتبس ص ٢٨٧ .

عباس بن فرناس عروضياً :

ولم يعدم عباس بن فرناس ، الاشتغال والمواظبة في علوم العربية والتبحّر فيها ، وفي طليعتها علم العروض الذي يبحث عن أحوال الأوزان المعتبرة أو عن المركبات الموزونة من حيث وزنها ، ويشكل أساساً ثابتاً لموازين الشعر ، وبه يظهر المتزن من المختل . ولعل ابن سعيد المغربي يشير من طرف الى هذه الحقيقة فيقول انه : « أول من فكّ بها كتاب العروض للخليل »[٨٨] مما يؤكد جهوده في توسيع رقعة الاهتمام بهذا العلم ، سواء بالتصنيف والتأليف أو بالاقراء والتعريف . غير أننا نفتقر الى معلومات ونصوص ، توضح هذه الجهود والمساعي وتفصّلها في الوقت الحاضر .

لقد أمكن لغير واحد من الباحثين القول بأن عباس بن فرناس هو إمام العروض في الأندلس ، بل أول علماء العروض هناك على الإطلاق[٨٩] وكانت إحدى التهم التي الصقت به عندما مثل أمام القضاء ، هو ترديده في روحاته وغدواته قول : « فعول فعيل »[٩٠] التي لم يكن يفهمها بعض الفقهاء ولا العامة ، وخالوها ضرباً من السحر أو الزندقة ، بينما هي تفعيلتان في علم العروض !

ويتوضح الدور الذي قام به هذا العالم بصورة أكثر جلاءً في علم العروض ونشر أصوله وأسسه في الأندلس في عهد الأمير محمد وأبيه عبد الرحمن ، حيث وفّر شروحاً وتفصيلات لأكثر جوانب هذا العلم ، وأورث الاهتمام به هناك . يذكر أبو بكر الزبيدي ، نقلاً عن محمد بن عمر بن عبد العزيز ، عن لبابة ، أن أحد التجار المشارقة ، ولعله كان من العراقيين الذين كانوا يختلفون للتجارة الى بلاد المغرب ، كان قد جلب كتاب « المثال من العروض » للخليل بن أحمد الفراهيدي ، وأهداه للأمير عبد الرحمن ، كان يُتلاهى به في القصر ، حتى أن بعض الجواري كان يقول لبعض : « صبَّر الله عقلك كعقل الذي ملأ كتابه من « مّا ، مّا »[٩١] . أو كان فترة مهملاً في القصر لا يتدنّى منه أو يفهمه أحد من العلماء ، فبلغ الخبر عباس بن فرناس ، فرفع الى الأمير يسأله إخراج الكتاب والإذن بالاطلاع عليه . ويقال أن الأمير عبد الرحمن هو الذي طلب منه أن يطلع عليه ويهتم به ويفسره ، ففعل ، فأدرك منه علم العروض[٩٢] . إذ ، لما قرأه لاحظ بفطنته ، أن هذا الكتاب ، ناقص من أوله جزء أو بعض الجزء ، وقال : هذا كتاب قبله ما يفسره[٩٣] . فأرسل الأمير الى المشرق من أحضر هذا النقص ، وأكد قوله . فوجّه الأمير الى المشرق في ذلك ، فأتى بكتاب « الفرشي »[٩٤] . وبذلك توفر عباس بن فرناس على دراسته والنظر فيه ، واستطاع أن يفهمه ويشرحه للأمير وبعض جلسائه من العلماء والأعيان ، وكذلك بدأ يطالع به الشعراء

---

(٨٨) المغرب في حلى المغرب جـ ١ ص ٣٣٣ ، وينقل عنه المقري ، نفح الطيب جـ ٤ ص ٣٤٥ والخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي (ت ١٧٥هـ) كان أحد أئمة علم العروض في البصرة وكتابه في علم العروض « العروض » الذي جاز الى الأندلس والبلاد الاسلامية الأخرى .

(٨٩) د. محمد عبدالحميد عيسى ، تاريخ التعليم في الأندلس ص ٩٠ ـ ٩١ ، أنظر ترجمته : أبوبكر الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ص ٤٧ ـ ٥١ ، السيوطي ، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط ١ ـ ١٩٦٥) جـ ١ ص ٥٥٧ ـ ٥٦٠ .

(٩٠) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ وفعول فعيل مأخوذة من التفاعيل التي يتألف منها الشعر وهي أربعة : « مفعولن مفاعيلن مفاعلتن وفاعلاتن » وبعضهم يجعلها ثماني .

(٩١) أبوبكر الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ص ٢٦٨ .

(٩٢) م . ن . ص ٢٦٩ .

(٩٣) م . ن . ص ٢٦٩ .

(٩٤) م . ن . ص ٢٧٠ .

والأدباء ، ويتذاكر معهم حوله وعن أصوله ومبادئه ، كما راح يذيعه على الناس ، فكان أول من أخذ عنه علم العروض في الأندلس[٩٥] .

والى جانب درايته بعلم العروض ، فقد تصرف بعلم آخر من علم العربية هو علم النحو ، الذي قال عنه السيوطي أنه ضرب من ضروب الإعراب . فيذكر نقلاً عن أبي بكر الزبيدي في طبقاته ، قال : « كان عباس بن فرناس متصرفاً في ضروب من الاعراب »[٩٦]

عباس بن فرناس شاعراً :

يصح القول بشاعرية عباس بن فرناس من خلال ما أوردت المصادر له من شعر جزل المعاني . ولعل ما جاء به هذا الشاعر ، يمثل الشعر في هذه الفترة في الأندلس أصدق تمثيل في سيره في اتجاه جديد لمعالجة موضوعات تقليدية وفي إطار متجدد . لقد حاول من خلال منهجه التقليدي الاتباعي القديم هذا أن يبني لنفسه ما أمكنه شهرة الشاعر المجوّد ، وأن يكون رائداً لنهج المحدثين من شعراء البلاط .

وعندما لم يهتز الأمير محمد بن عبد الرحمن ولم يتحرك لبعض شعره الذي قاله في حضرته[٩٧] ، استطاع بعد ذلك أن يقول شيئاً جعل صاحب كتاب « طبقات النحويين واللغويين » يصرح بالقول : ان الشعر كان أغلب أدوات عباس بن فرناس عليه[٩٨] . ويؤكد ابن حيان شاعريته من خلال المعلومات الوافية التي يقدمها عنه في هذا الجانب ، حيث يورد كثيراً من شعره ونظمه المستحسن ، ويصفه بأنه « شاعر الأمير محمد بن عبد الرحمن » البديع « وأنه فحل الشعراء الخنذيذ »[٩٩] . . . وأنه « كبير الجماعة » من الشعراء والأدباء الذين كانوا يختلفون الى بلاط الأمير محمد بن عبد الرحمن ، حيث أقنعت قصيدته التي قالها عند قفول الأمير من حملته العسكرية على أحد المواقع في الثغر الأعلى سنة ٢٥٩هـ للقضاء على الاضطرابات في منطقة وشقه ، أقنعت المؤرخ المذكور بجعل هذا الشاعر في مصاف كبار الشعراء وفحولهم في الأندلس . . كما استطاع أن ينتزع استحسان ابن حيان لقصيدته التي قالها بمناسبة تسلم الأمير محمد حكم الامارة بعد وفاة أبيه عبد الرحمن ، اذ قال أنه أحسن ما قيل في معناه[١٠٠] :

مـا غـابت الشمس حتى أشـرق القمـرُ
محـمـد فـارتـضـاه الله والـبـشـرُ
يـا ليلة أسفرت قبـل الصباح عن المهد
ي يـفـديـك عنّي الـسمـعُ والـبصـرُ

---

(٩٥) د. أحمد مختار العبادي ، في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٥٣ .

(٩٦) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة جـ ٢ ص ٢٨ .

(٩٧)
الجهل ليل ليس فيه نور — والعلم فجر نوره مشهور
يا ابن الخلائف كم تستر قاعدة — عني وبصد سمعك المكسور
وأمور ملكك كلها موزونة — قد حاطها الاحكام والتجبير
فامنح لأصل إن هززت فروعه — يسقط عليك اللؤلؤ المنثور
(ابن حيان ، المقتبس ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠)

(٩٨) أبوبكر الزبيدي ، كتابه ص ٢٦٩ .

(٩٩) المقتبس ص ٢٢٨ .

(١٠٠) قال وهو يقرن نصر الأمير في حملته هذه بحضور عيد الفطر في سنته :
أن القفول الذي أوفى بعيدين — مكرمين على الدنيا عزيزين
قدوم أكرم من في الأرض قاطبة — قدوم فطر فكانا خير عيدين
(م . ن . ص ٢٣٩)

لتطبقن على الدنيا خلافته
سماء جود لها ماء اللهى مطر[١٠١]

ويتبين لنا فيما جاء به الشاعر في حق الأمير ، وهو يقمع ثورة أهل طليطلة من المولدين وحلفائهم الأسبان سنة ٢٤٤هـ ، حيث استطاع أن يخرب قنطرة طليطلة التي وضعوا عليها القتال ، لئلا يتسرب منها الثائرون الى مدينة طلبيرة ، نقول يتبين ما يشير الى براعته في النظم بين شعراء عصره :

يا ابن الخلائف يا محمد يا
من سيفه في راحة النصر
ما ان تقوم لحر بأسك في الد
نيا محصنة من الدهر
أضحت طليطلة معطلة
من أهلها في قبضة الصقر
تركت بلا أهل تؤهلها
مهجورة الأكتاف كالقبر
ما كان يبقي الله قنطرة
أضحت سبيل كتائب الكفر[١٠٢]

وكذلك ما أنشده عيسى بن أحمد الرازي من شعر عباس بن فرناس في ذكر الحرب بقلعة الحنش ومقاومتها المجانيق التي كان يرميها الفرنجة في جيوش المالك الشمالية عندما حاصرتها لارغامها على الاستسلام والسقوط[١٠٣] .

ويعد بعض مؤرخي الأدب ، عباس بن فرناس ، من الشعراء الوصّافين ، فله في هذا الصنف من الشعر باع طويل ، وذلك أسوة بشعراء الأندلس ، المعاصرين له أو من أهل الفترات اللاحقة الذين قال عنهم (آنخل جنثالث بالنثيا) A. Gonzalez Palecia انهم يمتلكون ولعاً بالوصف ، وهم يبدون في أوصافهم وكأنهم يتأملون ما حولهم من فتور وبطء وإسهاب ، كل ذلك في أسلوب رخو بالغ الليونة[١٠٤] . يذكر الحميدي ، أنه شاعر مشهور في الوصف ، ومن شعره في وصف روضة ، ما يستدل على براعته[١٠٥] فيه كما يؤكد الضبي ذلك[١٠٦] أيضاً من خلال ترجمته التي نقلها عن الحميدي ، أما وصفه « المنية » التي بناها الأمير ، فجاء : « فريدة دهرها وحده وأثراها » ، فقد اتفق

---

(١٠١) م.ن. ص ١٢٤ .

(١٠٢) م.ن. ص ٣٠٦ - ٣٠٧

(١٠٣) قال :

يا ابن الخلائف من مروان انجبك الـ ... بيض الجهاضيم والغر اللهاميم
سخرت للحنش المرجوم ذا جشش ... كل البرية ان يقصده مهزوم
كان أنفاسه من سمه لهب ... فكل ما مسّ ملدوغ ومغشوم
ما قلعة الحنش المرجوم صامدة ... لجحفل حرجت عنه الديامي
كاليم تسمع في حافاته قصفاً ... من كل أوب له كالرعد هينوم
كأنما بين لجيه وقد درجت ... سفينة عطبت في جوفها روم
لله من ذلت الدنيا لصولته ... ومن له الدهر أعلى الفتح مقسوم

(م.ن. ص ٣٥٧ - ٣٥٨) .

(١٠٤) تاريخ الفكر الأندلسي ص ٤٤ .

(١٠٥) يقول :

ترى وردها والأقحوان كأنه ... بها شفة لمياء ضاحكها ثغر

(جلوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس) مصر - ١٩٦٦ ص ٣١٨ .

(١٠٦) بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس (مجريط - ١٨٨٤) ص ٤١٨ .

الشعراء والأدباء في مجلس الأمير على أنه أجود ما قيل في موضوعه :

وأعـرافـه الـشـم الـتي لاح دونها
نجـوم الثريـا والسمـاكـين والغفـر
اذا بـلغ الـنضـر المكـثر فـرعـهـا
وصـوب لم يـبلغ الى الأرض في شـهـر
لها الغرف البيض التي يضحك الضحى
وتلحفهـا من نـورهـا في سنـا الغـر
كـأن قـصـور الأرض بـعـد تمـامـه
نتؤ الـذرى أخفى شخوصـاً من الـذر
وتنتشـر الأبصـار منهـا الى مـدى التـ
ـنزه بـالأطيـار والـوحش والـزهـر(١٠٧)

وكان الأمير محمد بن عبد الرحمن يستملح شعر عباس بن فرناس الوصفي ويستزيده منه ، فيصله بالصلات والهبات . ومما قـالـه الأمـير بحقـه : « لـو زادنـا لزودناه »(١٠٨) . وقد أورد أبو عبد الله محمد بن الكتاني صاحب كتاب التشبيهات ، من أشعار أهـل الأندلس نماذج من شعره في هـذا الباب ، وفي بـاب الـطرد (الصيد)(١٠٩) أيضاً

ونرى أن ما قـاله من شعـر الغزل يعتبـر استكمالاً لشعره في الوصف ، حيث لا يمكن التقليل من القيمة الأدبية له في هذا الباب(١١٠) ، فأنشد له الثعالبي من بديع شعره ، قال :

واحـور مـا تعفى العيـون من العشق
لـه كـذب في الجـد أحلى من الصـدق
وللحسـن في خـديـه شمس مـقيـمـة
وبـدر كـمـال لا يحـور الى محـق
ومـا العيش إلا ميتـة الهجـر والنـوى
بـاحـور مـا يبقى هـواه ولا يبقى(١١١)

---

(١٠٧) قصيدة طويلة يذكر منها ابن جيان (٢٨) بيتاً سليمة والآخر مفقود أو مخروم (المقتبس ص ٢٢٨ - ٢٣٤) .

(١٠٨) قال في الغزل :

فبتنا وأنـواع الـنعيم ابتذالـنا ... ولا غير عينيها وعيني كالي
الى أن بدا وجه الصباح كأنه ... جبين فتاة لاح بين حجال

(الطبعة الثانية - ١٩٨١ ، بيروت) تحقيق د. احسان عباس ، ص ٣٥

وقال في وصف كوز :

ومعمم لم يبق في جثمانه ... الا - حشاشة مهجة لم تزهق
حنيت على كشحية من برحانه ... عضدان فهو موثق لم يطلق
حلت عمامة رأسه فتضوعت ... منه مفارقه بمثل الزنبق

(م.ن. ص٩٨)

وقال في وصف فلاة :

وسومة بالبعد تحسب سهلها ... ألقي السماء بحولة اطنابا
فكأنها دار تقاذف صحنها ... لم يجعل الباني لها أبوابا

(م.ن. ص ١٧٠)

(١٠٩) قال :

قد اغتدى والليل مركوم الظلم ... والصبح في ثنى الظلام مكتتم
باخضف معلم أو قد علم ... كأن شق الشدق من فيه القضم
عنت لنا ارنب من نحو سلم ... فثار منها الكلب كالصقر الشهم
حتى اذا ما كان فهان الامم ... بينهما في الفوت مقدار القدم
جادت له بعطفه لم تهدم ... كما انثنى في رجعه مشق القدم

(م.ن. ص ١٧٥)

(١١٠) يتيمة الدهر جـ٢ ص ١٦ .

(١١١) ابن حيان - المقتبس ص ٢٨٦ .

وقال في الحب شعراً حسناً ، يمكن أن نورد منه ما يقنع على مكنته :

تحفّظ من الهجران ان كنت تقدر
يموت الفتى في حبه حين يهجر
فأما اذا ما بان عنه حبيبه
فلا شك فيه ذلك اليوم يقبر[١١٢]

وقد جانب الدقة ، قول الأستاذ « أميليو غارسيا غوس » ويؤيده الأستاذ بالنثيا ، أن عباس بن فرناس ، هو من ضمن الشعراء النظّامين الذين لا يمتازون بموهبة أو براعة ، ولكن شعرهم حسب زعمهما ينطق بنفحة سياسية واضحة ، أو أن في بعض أعمالهم الشعرية تتجلى القيمة السياسية للشعر ، وذهبا الى القول متضامنين : ان سر امتيازه لا يرجع الى براعته في الشعر بقدر ما يرجع الى حياته الخاصة الطريفة[١١٣] . . . كما لا يمكن مجاراة الدكتور أحمد هيكل في قوله : ان كثيراً من علماء الأندلس ومنهم عباس بن فرناس الذي عرف بالطبيعيات فانصرف اليها ، كانوا يقرضون الشعر لأنهم لم يتفرغوا له ، ولا مندوحة هنا ، فالباحث يريد أن يقول ان عباساً ليس شاعراً يمتلك موهبة الشاعر وإحساسه ! !

إن هذه الآراء والتحليلات لا يمكن التسليم بها ، فيما يتعلق بعباس بن فرناس . إذ علينا الالتفات الى أعماله الشعرية واستعراضها باستيفاء جميع المصادر ودراستها ، دراسة مستوعبة ، فنجد فيها أغراض شعره التي طرقها وأجاد فيها ، مثل الغزل والنقد والوصف والهجاء ، فضلاً عن المديح ، وغيرها مما يحفل به الشعر العربي .

وأخيراً ، لا مراء في أننا نجد في ما قدّمه علماء الأندلس ومفكروها وعباقرتها إسهامة عظيمة في بناء صرح الحضارة العربية الاسلامية ، حتى أصبحت هذه البلاد ميداناً للالتقاء ، وقامت بدور كبير خارج حدودها ، فلقنت أوربا العلوم والمعارف بما هيأ لهذه الأخيرة أن تحلّ في عصر نهضتها . غير أنه لم يكن ذلك يسيراً أو ممكناً لولا أن لمعت في سماء الأندلس ، كوكبة عريضة لعلماء ومفكرين فطاحل من أمثال (عباس بن فرناس) وغيره من أوائل الرواد . . .

الخلاصة

عباس بن فرناس
من رواد الفكر العربي في الأندلس

كان عباس بن فرناس موسوعياً ، فقد تبحّر في الفلسفة حتى وصف بـ « حكيم الأندلس » . . كما نبغ في الكشوف والاختراعات في ميادين العلوم التجريبية ، فاخترع آلات دقيقة ، وارتاد علم الفلك نظرياً وعملياً ، فتثبت من بعض المعلومات فيه ، وحقق حلم الانسانية في الطيران ، فبدأ يضع خطواته الأولى في بعض تجارب الانزلاق الجوي لأول مرة في تاريخ البشرية ، كما عبّر عن جهوده في علم الكيمياء الصناعية ، فاهتدى الى صناعة الزجاج وطرق المعادن واجراء التجارب الكيمياوية .

وتعددت مواهبه في ميدان العمارة والنحت فبرز معماراً ونحاتاً يخلق النُصُب والتماثيل . واستقام له علم الموسيقى ، فطرق الألحان والعزف ، وقامت مساعيه في

١١٢) غارسيا غوس ، الشعر الأندلسي ص ٣١ ، بالنثيا ، تاريخ الفكر الأندلسي ص ٥٨ .
(١١٣) الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة ص ١٥٥ .

هذا العلم على السلّم والاعداد الموسيقي . ولم يعدم الاتجاه نحو علوم العربية فبرع في علم العروض وحلّ رموزه واصطلاحاته من كتاب الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ومثل الشعر الأندلسي في سيره في اتجاه جديد لمعالجة موضوعات تقليدية في إطار متجدد ، فكان الرائد في نهج المحدثين من شعراء البلاط .

وأخيراً ، يمكن القول أن موسوعية عباس بن فرناس ، الموصوف بـ « نسيج وحْدِه » في العلم والفن والأدب ، قد أسهمت في التهيئة لحلول عصور جديدة من النهضة الفكرية والعلمية ، حيث تمّت فيها بعد على يد أجيال من عباقرة الفكر العظام ، الذين إقترنت أسماؤهم بالحضارة العربية الاسلامية في بلاد الأندلس ، وقد بدأت منذ أوائل القرن الثالث الهجري ، التاسع الميلادي ، حتى تكاملها في نهاية القرن الرابع الهجري ، وهو عصر النهضة في الاسلام .

❊ ❊ ❊

• مصادر البحث

ـ ابن حيان القرطبي ، أبو مروان ، حيان بن خلف بن حسين (ت ٤٦٩هـ/ ١٠٧٦م) .
(١) المقتبس في تاريخ أهل الأندلس (المخطوطة في مكتبة جامع القرويين في فاس (نسخة مصورة يمتلكها أحد الأصدقاء)
(٢) المقتبس من أنباء أهل الأندلس ، تحقيق محمود علي مكي بيروت ، ١٩٧٣ .
ـ ابن سعيد المغربي ، أبو الحسن علي بن موسى (ت ٦٨٥هـ/ ١٢٨٦م) .
(٣) المغرب في حلى المغرب ، تحقيق شوقي ضيف ، مصر ، ١٩٦٤ .
ـ ابن دحية الكلبي ، أبو الخطاب عمر بن حسن بن علي (ت ٦٣٣هـ/ ١٢٣٥م) .
(٤) المطرب من أشعار أهل الأندلس ، تحقيق ابراهيم الابياري (ورفاقه) القاهرة ، ١٩٥٤ .
ـ ابن القوطية القرطبي ، أبو بكر محمد (ت ٣٦٧هـ/ ٩٧٧م) .
(٥) تاريخ افتتاح الأندلس ، تحقيق عبد الله انيس الطباع ، بيروت ، ١٩٥٧ .
ـ الزبيدي ، ابو بكر محمد بن الحسن (ت ٣٧٩هـ/ ٩٨٧م) .
(٦) طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٤٥ .
ـ أحمد هيكل .
(٧) الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط غرناطة ، مصر ، ١٩٧٤ .
ـ أحمد مختار العبادي .
(٨) في تاريخ المغرب والأندلس ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨ .
ـ بالنثيا ، آنخل جنثالث **A. Gonzalez Palecia**.
(٩) تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة حسين مؤنس ، ١٩٥٥ .
ـ الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٧م) .
(١٠) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
ـ حسن أحمد محمود .
(١١) تقدم العرب واستاذيتهم لأوربا ، القاهرة ، ١٩٦١ .
ـ حسين مؤنس .
(١٢) معالم تاريخ المغرب والأندلس ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
ـ الحميدي ، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر بن فتوح بن عبد الله (ت ٤٨٨هـ/ ١٠٩٥م) .
(١٣) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس ، مجريط ، ١٨٨٤ .
ـ خالد الصوفي .
(١٥) تاريخ العرب في الأندلس ، منشورات الجامعة الليبية ، الآداب .
ـ الزركلي ، خير الدين .
(١٦) الاعلام ، قاموس التراجم ، دار العلم للملايين ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٧٩ .
ـ زيغريد هونكه .
(١٧) شمس العرب تسطع على الغرب ، أثر الحضارة العربية في أوربة ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي ط ٤ ، بيروت ، ١٩٨٠ .
ـ السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن ، (ت ٩١١هـ/ ١٥٠٥م) .
(١٨) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ط ١ ، ١٩٦٥ .
ـ عمر فروخ .
(١٩) تاريخ العلوم عند العرب ، دار العلم للملايين ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٨٠ .
ـ غارسيا غومس **A. GOMEZ GARECIA**.
(٢٠) الشعر الأندلسي ، بحث في تطوره وخصائصه ، ترجمة حسين مؤنس ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
ـ الكتاني ، أبو عبد الله محمد بن الحسين (ت ٤٢٠هـ/ ١٠٢٩م) .
(٢١) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ، تحقيق إحسان عباس ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨١ .
ـ كريم عجيل حسين .
(٢٢) الحياة العلمية في مدينة بلنسية ، بيروت ، ١٩٧٩
ـ كرلونلينو .
(٢٣) علم الفلك ، تاريخه عند العرب في العصور الوسطى ، ملخص المحاضرات التي القاها في الجامعة المصرية ، روما ، ١٩١١ .
ـ محمد عبد الله عنان .
(٢٤) تراجم اسلامية شرقية وأندلسية ، القاهرة ، ١٩٧٠
ـ محمد عبد الحميد عيسى .
(٢٥) تاريخ التعليم في الأندلس ، دار الفكر العربي ، مصر ١٩٨٢
ـ المقري ، شهاب الدين بن محمد ، (ت ١٠٤١هـ/ ١٦٣١م)
(٢٦) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الفكر العربي ، د. ت .
ـ النباهي ، أبو الحسن بن عبد الله بن الحسن المالقي الأندلسي (كان حياً سنة ٧٩٣هـ/ ١٣٩٠م) .
(٢٧) تاريخ قضاة الأندلس (المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، د.ت .

المصادر الأجنبية :

— SADABA ELIAS TERES "ABBAS IBN FIRNAS" AL-ANDULUS, VOL. XXV (1960).

مطالعات

الحقيقة التاريخية

لطفي عبد الوهاب يحيى
أستاذ الحضارة في جامعة اليرموك

قد يبدو غريبا ، أو على الأقل مفاجئاً ، أن نقول إنّ الحديث عن « الحقائق التاريخية » أمرا يكاد يدخل ضمن حياتنا اليومية ، يستوي في ذلك أن يكون المتحدّث من بين من اتخذوا من دراسة التاريخ تخصصا يحرصون على ترسيخه وتوسيعه أو أن تكون له اهتمامات حياتية أخرى . وسواء أكان الحديث يدور حول موقف أو حدث على المستوى القومي أو الدولي ، أم كان يتّصل بظاهرة في ممارساتنا العاديّة ، فأغلب الظنّ أن محاولة تأصيل ما نتحدّث عنه ، بإعطاء أمثلة عليه من الماضي القريب أو البعيد ، لا تلبث أن تتسلّل إلى الحديث لتعطيه ما نعتقد (ربّما دون أن نفكّر في سبب محدّد لما نعتقده) أنّه بعد مطلوب . ومن هنا نكون قد دخلنا في ذكر حقائق الماضي ـ وهي حقائق يمكن أن تندرج أو يندرج بعضها تحت تسمية « الحقائق التاريخية » .

- ١ -

وليس هذا في الواقع شيئا مستغربا ، فالسعي وراء الحقيقة التاريخية ـ أو ما يتصوّر الناس أنّه حقيقة تاريخية ـ شيء واكب المجتمعات الإنسانية منذ بداية تبلورها ، فما من مجتمع من المجتمعات القديمة إلاّ وكرّس جهدا واضحا لذكر ما احتوى عليه ماضيه من أخبار وأحداث ومواقف ، يتناقلها أبناؤه عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل في المرحلة التي لا يكون فيها المجتمع قد عرف الكتابة ، ثم يتمّ تسجيلها حين تنتشر الكتابة في المجتمع المذكور . وفي كلتا الحالين يحاول المجتمع أن يصل إلى أبعد حدّ في الماضي يمكن أن تصل إليه الذاكرة الجماعيّة أو ذاكرة الرّواة من أبنائه ، حتّى إذا وصلت إلى الحدّ الذي لا يستطيع أن تعي ما قبله ، عمدت إلى الأسطورة تستكمل بها « تاريخ » هذا المجتمع .

إنّ هذا هو ما نلمسه ، على سبيل المثال ، ونحن نقرأ قائمة الملوك السومريين التّي كتب محتوياتها بعض الكهنة

في جنوبي وادي الرافدين لتؤرّخ لملوك سومر حتى القرن الثامن عشر ق.م.[١] وهي قائمة تحتوي على بعض الحقائق التاريخية ولكنها، إلى جانب ذلك، تنسب إلى عدد من الملوك مددا للحكم تصل في بعض الحالات إلى عشرات الآلاف من السنين في حالة الملك الواحد. وشيء مثل هذا نلمسه كذلك ونحن نستمع إلى الأشعار المنسوبة إلى هوميروس والتي صيغت في صورة ملحمة « الإلياذة » في أواسط القرن التاسع ق.م. لتحكي عن غزو الآخيين (الاسم القديم لسكّان بلاد اليونان) لمنطقة طرواده (في القسم الشمالي الغربي من آسية الصغرى) قبل ذلك بما يقرب من ثلاثة قرون. لقد اعتقد اليونان القدماء أنّ هذه الملحمة تؤرخ لمرحلة من مراحل تاريخهم فعلا، كما أنّ الحفائر التي قام بها المنقبون الأثريون تتّفق مع عدد من الحقائق التي وردت بها[٢]، ولكن الملحمة تتحدث، إلى جانب هذه الحقائق، عن تداخل بين شخصيات بشرية وشخصيات إلهيّة في عديد من المواضع التي يصف فيها الشاعر ما كان يدور أثناء الحصار الذي انتهى بسقوط عاصمة الطروادين والشيء ذاته نجده ونحن نقلّب « كتاب الملوك وأخبار الماضين » الذي كتبه عبيد بن شريه أثناء خلافة معاوية بن أبي سفيان عن أحداث العصور السابقة للإسلام. لقد وردت في هذا الكتاب أخبار نستطيع أن نتحقق منها، ولكن وردت معها كذلك أخبار عن قبائل عربية تنطق بقصائد عربية فصيحة قبل أن يصل العرب إلى هذه المرحلة من تطوّر اللغة العربية بقرون عديدة[٣].

وقد تقدّمت كتابة التاريخ أشواطا عديدة بالنسبة إلى تلك العصور بحيث تحوّلت الآن إلى علم يتوفّر عليه المتخصّصون، وأصبحت لها فروع وتفسيرات ومذاهب وعلوم مساعدة، ونتيجة لذلك تخلّصت الحقائق المتصلة بماضي المجتمعات، وهي ما درجنا على تسميته بالحقائق التاريخية من كثير ممّا شابها سابقا من مبالغات وخلط وتداخل، سواء أكانت هذه الحقائق أحداثا أو ظروفا أو مواقف، وسواء أكانت تتعلّق بطبقات أو فئات في المجتمع أو بأشخاص لهم صفة القيادة أو الزعامة لهذه الطبقات أو الفئات أو للمجتمع ككلّ في مواجهة تحدّيات تطرح نفسها على صعيد الأوضاع الداخلية أو على صعيد التعامل مع تطوّرات تفرض نفسها من الخارج. ولكن ما هي هذه « الحقائق التاريخيّة » ؟ إنّ حياة أيّ مجتمع، بأفراده وتكويناته المتعدّدة، وبجوانب نشاطه المختلفة، وبظروفه التي يتعرّض لها، تشكّل سلسلة ممتدّة من الحقائق. سواء أكانت الحقيقة التي نتحدث عنها وعدا أعطاه سياسي انجليزي في ١٩١٧ بإنشاء وطن قوميّ لليهود في فلسطين، أو كسبا أحرزه عداء، أوغندي في دورة الألعاب الأوليمبية في رومانية عام ١٩٨٠، أو وصول زعيم الحزب القومي الاشتراكي (النّازي) إلى السلطة في ألمانية عام ١٩٣٢، أو افتتاح موسم مسرحي في قرطاج (تونس) عام ١٩٨٥، أو لقاء سريًّا في القاهرة بين مجموعة من ضبّاط الجيش المصريّ عشيّة ٢٣ يوليو ـ تمّوز عام ١٩٥٢ فهل تصبح هذه الحقائق جميعها، وحقائق لا تحصى غيرها، ممّا تمرّ به المجتمعات في حياتها اليومية، حقائق تاريخية ؟

●●●

---

(١) Jacobsen, Th. : The Sumerian King List, Chicagom 1939

(٢) Bury, J.B. : A History of Greece (3rd. ed.), London 1951, PP. 47-50.

(٣) ابن شريه، عبيد : أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، أو كتاب الملوك وأخبار الماضين (ملحق بكتاب التيجان في ملوك حمير الوهب بن منبه) حيدر أباد الدكن، ١٣٤٧، صفحات ٢ ـ ٣.

إنّ الاجابة على هذا التساؤ ل ترتبط بالضرورة بما نستهدفه من كتابة التاريخ . إذ أن نوعية الهدف الذي يسعى دارس التاريخ إلى التوصل إليه . والذي ينتظره أو يقبل عليه قارىء التاريخ ، هو الذي يحدد كنه الحقائق التاريخية المطلوبة في كتابة هذا التاريخ ، وهي التي نميزها عن غيرها فنصفها بأنها « حقائق تاريخية » . ومادمنا قد وصلنا إلى الحديث عن الهدف من كتابة التاريخ ، فإنه يتعين علينا في هذا الصدد أن نميز بين ما هو عابر أو جانبي وبين ما هو أساسي ـ وهو تمييز يساعد منذ البداية في توجيه البحث عن الحقيقة التاريخية . فالحقائق التي تخدم الهدف الأساسي من كتابة التاريخ تصبح هي الحقائق التاريخية بغض النظر عن استخدامها أو عدم استخدامها من جانب من يكتبون التاريخ أو يدرسونه لأسباب عابرة أو جانبية . أما تلك التي لا تخدم سوى هذه الأهداف العابرة أو الجانبية فهي قد تكون ذات فائدة في ضرب أو آخر من ضروب الكتابة ، ولكنها لا تصلح لأن ندرجها ضمن الحقائق التاريخية .

وفي مجال الحديث عما هو عابر أو جانبي من بين هذه الأهداف ، فإن الذين يكتبون أو يقرءون التاريخ قد يُقبل بعضهم على ذلك لمجرد التعرف على مواقف البطولة أو التميز في حياة الأشخاص البارزين الذين ظهروا على مسرح التاريخ ، سواء أكان هؤلاء من رجال الحرب أو السياسة أو الفكر ، أم كانوا من زعماء الثورات أو رجال الإصلاح والتجديد ، أم كانوا من أصحاب الرسالات الدينية أو العقائد الاجتماعية أو الاكتشافات العلمية أو غير هؤلاء . إن الدارس في هذه الحالة قد يشغله البحث عن مواقف البطولة والتميز في حياة هؤلاء الأشخاص عن الحقائق التي تحدد موقعهم في مسيرة مجتمعهم أو عصرهم وما قاموا به في تطوير هذه المسيرة ، وهكذا نجده يكتفي بتلمس ما كان لديهم من تفوق غير معتاد في بعض الصفات الشخصية مثل الادارة النفاذة أو الدأب الذي لا يعرف الكلل أو التضحية بغير حد أو التمسك بالمبدأ أمام كل العقبات والمشاق . كذلك قد يجد الدارس نفسه منساقا في بعض الأحوال إلى تلمس أخبار أخرى عما يدور في حياة هؤلاء الأشخاص البارزين من ممارسات وعادات وعلاقات لمجرد أنها صدرت عنهم أو ارتبطت بهم دون أن تسهم بالضرورة في القاء الضوء على دورهم التاريخي .

وقد تكون دراسة التاريخ ، كتابةً أو قراءة ، وسيلة عند بعض الناس لزيادة ثقافتهم العامة عن طريق التعرف على بعض الجوانب التي تتضمنها حياة مجتمع أو أكثر من المجتمعات التي ظهرت في مرحلة أو أخرى من مراحل الماضي ، يستعرض الدارس من خلالها مصائر هذه المجتمعات في مراحل صعودها وانحدارها دون أن يتخطى ذلك إلى الحقائق التي تشكل نقاط التطور في هذه المراحل وأخيرا ، وليس آخرا ، فقد يُدرس التاريخ بهدف استيعاب أو تفهم أكثر لدى بعض الناس لما يشاهدونه من آثار أو مخلفات تاريخية في المواقع الأثرية التي يزورونها ، سواء أكانت تلك الآثار هي الأهرام الثلاثة الكبار في الجيزة ، أم مجمع الأكروبوليس في أثينا ، أم الجامع الأموي في دمشق ، أم قصر فرساي الذي شهدت إحدى قاعاته توقيع المعاهدة التي أبرمها في ١٩١٩ المنتصرون في الحرب العالمية الأولى ـ وذلك حتى يتسنى للدارس التعرف على الظروف التي أحاطت ببناء كل من هذه المنجزات المعمارية أو غيرها من المخلفات الأثرية واستيعاب المعاني التي ترمز إليها والأحداث التي ارتبطت بها .

هذه الأهداف كلها واردة في الدراسات المتصلة بالتاريخ أو المنتفعة به ، ولكنها مع ذلك لا تزيد عن كونها أهدافا جانبية أو عابرة في دراسة التاريخ ذاته ، قد تضيء بعض الجوانب ، ولكنها لا تتعدى هذا إلى الإيجابية التي ينبغي أن تواكب أي فرع من فروع المعرفة

حتى يتخذ مكانه الصحيح ويؤدي مهمته المطلوبة كعامل من عوامل التطور الذي يتناسب مع وضع الانسان في هذا العالم بتقسيماته وانتماءاته ، متأثرا بهذا الوضع ومؤثرا فيه ، ومن ثم مشاركا في تطويره في كل الأحوال .

●●●

وفي هذا الصدد فإن الذي ينظر إلى خريطة شعوب العالم في الوقت الحاضر يجد أن بعض هذه الشعوب يعيش حياة مزدهرة في جانب أو أكثر من الجوانب التي تشتمل عليها هذه الحياة ، سواء أكان ذلك متصلا بالرخاء المادي أو التقدم العلمي أو القدرة العسكرية أو الانجاز الفكري والفني والأدبي أو الانتفاع بالإمكانات المتاحة في العلاقات الدولية . هذا بينما نجد شعوبا أخرى في تخلف أو تخبط بدرجات متفاوتة في واحد أو أكثر من هذه الجوانب . كذلك فإن المتأمل في حياة هذه الشعوب أو المجتمعات وانجازاتها عبر الزمن يجد شعوبا سادت فيها مرحلة أو بعض مراحل من تاريخها ثم ما لبثت أن ركدت أو تراجعت أو اندثرت أو ذابت في غيرها ، بينما نجد شعوبا أو مجتمعات أخرى شاركتها مراحل الازدهار والركود ، وربما التراجع ، ولكنها لم تشاركها مصيرها في الاندثار أو الذوبان في غيرها .

والسبب في ذلك هو أن بعض الشعوب أو المجتمعات ينجح في المواءمة بينه وبين البيئة التي يوجد فيها ومن ثم يستطيع التعامل أو الحوار مع هذه البيئة ، تكيفا مع مقوماتها وتأثيرا في هذه المقومات ، بينما يقصر بعضها الآخر في هذه المواءمة وهذا التعامل أو الحوار ، فيؤدي هذا إلى تخلفه عن التطور الذي يشكل النتيجة الطبيعية لهذا الحوار الدائم بين الانسان والبيئة تأثرا وتأثيرا . وغني عن البيان فإن العامل الفاصل بين النجاح والتقصير في هذا الصدد هو مدى تعرف الانسان على البيئة التي يتعامل معها . وبقدر اكتمال هذا التعرف وعمقه وجديته تكون قدرة الانسان على النجاح في هذا التعامل ـ وهو ما يمكن أن نسميه تحقيق الانسان لكيانه أو ذاته ـ إذ لا يعود الانسان في هذا الحال يكتفي بما ينطوي عليه أو يكتنفه من نقاط القوة والضعف ، وإنما يتخطى هذا الوضع ليسهم بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة في احتواء هذا الوضع أو السيطرة عليه ، ثم تطويره عن طريق توجيه نقاط القوة الموجودة فيه لصالحه ودفعها في هذا الاتجاه إلى أقصى حد ممكن انتفاعا بخيرها ، وبتفادي ما فيه من نقاط الضعف والعمل على تقليصها إلى أدنى حد ممكن اتقاءً لشرها .

والبيئة التي تشكل الطرف الآخر في مواجهة الانسان في هذا التعامل أو الحوار ليست شيئا مسطحا . ولكنها كيان مجسد متكامل نستطيع أن نتبين فيه ثلاثة أبعاد وهي : البعد المكاني والبعد البشري والبعد الزماني . وإذا كانت الدراسات الجغرافية هي التي تقدم لنا البعد المكاني بما تعرفنا عليه من تضاريس البيئة ومناخها وموقعها ونباتها وحيوانها ومواردها الكامنة في تربتها وأحجارها ومعادنها ومياهها ، توصلا إلى إمكان تطوير ذلك كله وتسخيره لمصلحة الانسان عن طريق العلوم الطبيعية والاقتصادية ، وإذا كانت الدراسات الاجتماعية هي التي تقدم لنا البعد البشري للبيئة بما تعرفنا عليه من تقسيمات المجتمع إلى طبقات وطوائف وفئات وثقافات أو أساليب للتصرف وعلاقات وانحرافات وتصحيحات ، توصلا إلى التنسيق بين الانتماءات الموجودة في المجتمع عن طريق التشريع والوسائل الدستورية والتنظيمات والمؤسسات الاصلاحية ـ فإن وسيلة التعرف إلى البعد الزماني للبيئة هي علم التاريخ الذي يقدم لنا محصلة تجارب المجتمعات من حيث ما أدت إليه من تطور وتقدم أو تراجع وانتكاس في كافة جوانب نشاطها ، سواء أكان هذا النشاط سياسيا أم عسكريا أم اقتصاديا أم اجتماعيا

أم دينيا أم فكريا أم فنيا ، توصلا إلى تنظيم الانسان لطاقاته وتوجيهها بما ييسر له أكبر إنجاز ممكن في داخل المجتمع الذي ينتمي إليه ، وبما يضعه في أنسب وضع ممكن إزاء العلاقات مع المجتمعات الأخرى لينتقع بمميزات هذه العلاقات ويتقي مزالقها .

وإذا كان هذا الهدف من دراسة التاريخ يحدد نوع الحقائق التي نهتم بها كحقائق تاريخية ، وتلك التي يصبح الاهتمام بها ضربا من التلكؤ في هذه الدراسة ، فإن تحديد نوع الحقائق التاريخية يزداد أهمية في الفترة التي نعيشها أكثر من أي وقت مضى لسببين متكاملين . وأول هذين السببين هو الزخم الدولي الذي وصل إلى حجم وسرعة لم يكن يعرفها في أي وقت مضى ـ وهو زخم اتخذ أكثر من مظهر ، من بينها التكتلات الكبيرة سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو متداخلة (على نمط حلف الأطلسي وحلف وارسو والسوق الأوروبية المشتركة) . ومن بينها كذلك الأيديولوجيات التي تجاوزت التصور الاقليمي إلى تصور عالمي دخل قطباه الرئيسان منذ الحرب العالمية الثانية بوجه خاص في سباق رهيب لاستقطاب أكبر عدد ممكن من مناطق العالم بدأب لا يتطرق إليه الكلل ، ومن بينها ـ أخيرا وليس آخرا ـ الظاهرة التي مكنت من ذلك كله ، وهي ثورة المواصلات والثورة الاعلامية التي جاءت نتيجة مباشرة لاختزال المسافات ، مدنيا أو عسكريا ، بين أطراف العالم بشكل لم يعرف من قبل في خلال الجيلين الأخيرين ، ابتداء بالطائرة والهاتف وانتهاء بالتلكس والصواريخ عابرة القارات لتضع بذلك نهاية للنظريات الجيوبوليتيكية التقليدية التي كانت تقسم الخريطة العالمية إلى قلب العالم وجزيرة العالم ومحيط العالم ، فتصبح أية منطقة على هذه الخريطة هي قلب العالم ـ سواء أكنا نتحدث عن حرب فيتنام ، أم حرب السويس (أكتوبر ـ تشرين أول ١٩٥٦) والتي شهدت مواجهة سياسية حادة وحاسمة بين كل من القوتين التقليديتين (انجلترا وفرنسا) من جهة والقوتين العظميين الحاليتين (الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي) من جهة أخرى ، أم كنا نتحدث عن حادث سحب الصواريخ الروسية من كوبا . (خريف ١٩٦٢) على أثر إنذار من جون كينيدي ، رئيس الولايات المتحدة آنذاك . أما السبب الآخر الذي يضفي على تحديد نوع الحقائق التاريخية أهمية خاصة في الوقت الحاضر فهو اتخاذ المجتمعات المعاصرة للحركة العلمية أو حركة « التكنولوجية » أسلوبا للحياة والفكر تنتهجه هذه المجتمعات سواء في ممارساتها الداخلية أم في علاقاتها الخارجية حتى يحقق الانسان فيها ذاته إلى أقصى درجة ممكنة ـ الأمر الذي لا يتأتى إلا بدفع حركة التطور إلى أقصى درجة ممكنة نحو الأنفع والأنسب للانسان سواء بوصفه عضوا في المجتمع البشري في عمومه أو بوصفه عضوا في واحد أو أكثر من الانتماءات التي ينقسم إليها . وإذا قلنا التطور ، فنكون قد أشرنا إلى البعد الزمني : وهو التاريخ والحقائق التاريخية .

- ٢ -

وإذا كان رصد التطورات التي تمر بها المجتمعات هو هدف الكتابة التاريخية ـ وهي التطورات التي تشكل محصلة التعامل أو الحوار بين هذه المجتمعات وبين ظروف البيئة التي تحيط بها ـ فإنه يصبح من البديهي أن الحقائق التاريخية هي تلك الحقائق التي تشكل علامات مميزة تبدأ بها الأشواط المتعاقبة على طريق التطور . أما بقية الحقائق التي لا تزيد في خير أحوالها من أن تكون تكرارا يوميا أو ما يمكن أن نسميه تراكما كميا لهذه العلامات المميزة في تفاصيل أو صور مشابهة لها أو تتحرك عموما في إطارها ، فهي تظل حقائق عادية ولا تتحول ، لمحض حدوثها أو وجودها على المسار الزمني

للمجتمعات ، إلى حقائق تاريخية ـ وهو أمر ينطبق على كل المجتمعات ، قديمها وحديثها على السواء .

ولنحاول الآن أن نتثبت من هذه المقولة من خلال تتبعها في أربعة مجتمعات ، اثنان منها قديمان والآخران حديثان ، شهد كل منها تطورا في جانب من حياته يختلف فيه عن المجتمعات الأخرى ، كما كانت لهذه التطورات انعكاسات جوهرية تخطت أُطُر مجتمعاتها لتنتشر داخل أطر أوسع بكثير منها . وليكن أول هذه التطورات هو التطور الذي شهد ظهور الزراعة في المجتمع العراقي القديم ، وكان من نتيجته تغيير أسلوب الحياة من مرحلة جمع الطعام التي يعتمد فيها الانسان ، لتوفير أسباب حياته ، على الصيد والتقاط الحبوب والثمار البرية أينما وجدت ، بما يواكب ذلك بالضرورة من حياة التنقل المستمر والبداوة ، إلى مرحلة أخرى هي مرحلة الزراعة التي تعني إنتاج الطعام وما يصاحبه من حياة الاستقرار ، ربما لأول مرة في العالم القديم ـ لتصبح بذلك (في حدود معلوماتنا الحالية) أولى خطوات الانجاز الحضاري الانساني[٤] .

ونحن نستطيع أن نتتبع هذا التطور من خلال أربعة مواقع أثرية في شمال شرقي العراق ، استطاع المنقبون الأثريون أن يجدوا فيها مخلفات تشير إلى هذا التطور عبر مرحلة تمتد ثلاثة آلاف عام ، بين الألف العاشرة والألف السابعة ق . م . وأول هذه المواقع (من الناحية الزمنية) تم اكتشافه في شانيدار ، حيث تم العثور على عدد من الأدوات الحجرية الدقيقة الصنع التي تنتمي إلى العصر الحجري الوسيط . ورغم أن هذه الأدوات تشير إلى مرحلة متطورة من مراحل حياة الانسان البدائي ، إلا أن المنقبين لم يجدوا بينها أية أداة من الأدوات التي تستخدم في الزراعة ـ ومن ثم فالموقع يشير إلى تجمع سكاني مؤقت لم يعرف أفراده الزراعة . فإذا انتقلنا إلى الموقع الثاني ، وهو يقع في كريم شهر ، نجد أن المخلفات الأثرية التي عثر عليها المنقبون فيه تضم بينها أدوات زراعية مثل المناجل والمعازق ، ولكن دون أن يوجد ضمن هذه المخلفات بقايا جدران أو أية تخطيطات سكنية أخرى تشير إلى الاستقرار الدائم ، ومن ثم فقد اعتبر هذا الموقع مكانا مؤقتا لمخيم كانت تقيم فيه جماعة شبه مستقرة وهكذا نستطيع أن نقول إن الموقع المذكور يشير ، سواء من خلال المخلفات التي وجدت به ، أم تلك التي لم توجد به ، إلى أن الزراعة كانت قد بدأت تعرف لدى المجموعة السكانية التي عاشت في هذا الموقع ، ولكن هذه المعرفة لم تكن قد وصلت إلى درجة الاستيعاب الكامل من جانب هذه المجموعة لتصبح أسلوبا للحياة والفكر . فإذا وصلنا إلى الموقع الأثري الثالث في ملفعات (وهو تل يقع على طريق كركوك ـ أربيل) لمسنا مرحلة أخرى من مراحل التطور ، إذ ضمت الأدوات التي تم اكتشافها في هذا الموقع فؤوسا بدائية ، كما تميز الموقع على سابقه بوجود أماكن بدائية للسكنى على شكل حفر معبدة غير عميقة ومفروشة بالحصى ، تحيط بها جدران من الأحجار المكومة ـ وكلها دلائل تشير إلى تجمع سكاني يعمل بالزراعة ويقيم في الموقع بصورة تقترب من الاستقرار . ولكن مع ذلك فلم يعثر بين المخلفات هنا على عظام حيوانات مدجنة يعتمد

(٤) يرجع ظهور المرحلة الأخيرة من الحياة الزراعية المستقرة في العراق القديم ، حسب تقرير الأستاذ بريدوود Braidwood الى ٦٥٠٠ ق . م (راجع حاشية ٦ أدناه) . وأود أن أذكر هنا أن الحفائر الأثرية في أريحا (فلسطين) تشير الى ظهور المرحلة الأخيرة من الحياة الزراعية المستقرة هناك في ٦٨٠٠ ق . م . (أي قبل العراق بثلاثة قرون) . ولكن يبقى موقع أريحا (حتى الآن) هو الموقع الوحيد الذي اكتشف في فلسطين ، بينما توجد في العراق أربع مواقع قريبة من بعضها تصور مراحل التطور من الفترة السابقة لاكتشاف الزراعة مباشرة الى فترة استقرار الحياة الزراعية . عن موقع أريحا وظهور الحياة الزراعية المستقرة فيه أنظر :

Kenyon, K.M. : Digging up Jericho, London, 1957, pp. 51-76.

عليها الانسان في حياة مستقرة استقرارا كاملا يجعلنا نستطيع أن نقول إن الزراعة قد أصبحت وسيلة المعيشة المعتمدة كأسلوب للحياة[٥].

أما الموقع الرابع ، وهو موقع جارمو (جنوب غربي السليمانية) فإنه يتميز عن المواقع السابقة بأن فيه كل مؤشرات الاستقرار الدائم الكامل الذي يلازم الحياة الزراعية . فإلى جانب الأدوات الزراعية وجدت بقايا حبوب من القمح والشعير المدجن . بينما تأكد للذين درسوا مختلف هذا الموقع أن ٩٥٪ من عظام الحيوانات التي تم العثور عليها فيه هي عظام حيوانات مدجنة من بينها أغنام وماشية وخنازير وكلاب . هذا إلى جانب العثور على آثار مساكن ذات غرف متعددة ، جدرانها مصنوعة من الطين المضغوط المجفف ، وأفران من الطين المحروق ، وأحواض من المادة ذاتها لخزن الحبوب . وهذا كله غير عقود الزينة المصنوعة من الحجر أو الطين المجفف وأساور من المرمر ومخلفات أخرى تشير إلى الاستقرار الكامل الدائم في هذا الموقع حوالي ٦٥٠٠ ق.م[٦].

إن بين كل موقع من المواقع الثلاثة الأولى عدة قرون ضمن الألف العاشرة ق.م. ، وبين هذه جميعها وبين الموقع الرابع ثلاثة آلاف سنة ، وفي كل من هذه الفواصل الزمنية كانت هناك آلاف وآلاف من الأمثلة التي تتكرر فيها ممارسات الحياة التي عرفها الموقع السابق قبل أن تتطور لتصل التجمعات السكانية إلى مستوى وممارسات الموقع الذي يليه . ولكن هذه الآلاف من الأمثلة ـ على افتراض العثور على مواقعها ـ إذا كانت تشكل حقائق فعلية ، إلا أن هذه لا تزيد بالنسبة للمؤرخ عن تكرار لحقائق عادية ليست لها إلا صفة التراكم الكمي ، ولكنها لا تصل إلى صفة التغيير الكيفي الذي يشكل ، وهو وحده ، الحقيقة التاريخية .

هذا ، ومع التسليم بأن التكرار الكمي ليس في حد ذاته تكرارا جامدا ، ولكنه تكرار يحتوي على مقومات التطور البطيء إلا أن تتبع وحدات أو أمثلة هذا التطور يصبح في حقيقة الأمر نوعا من التلكؤ في الكتابة التاريخية طيلة عدد المرات التي لا يتم فيها استيعاب أبعاد هذا التطور البطيء بشكل كامل بحيث يتسنى للمجتمع تجاوز وضع سابق إلى الوضع الذي يليه والذي يقترن بموقف حياتي جديد تصبح له آثار جديدة على المجتمع ـ وهي نقطة التجاوز التي تشكل الحقيقة التاريخية .

والمثل الآخر الذي أطرحه الآن فيما يخص تحديد مفهوم الحقيقة التاريخية ، أنتقل من خلاله إلى المجتمع المصري وهو يمر بتطور أدى في النهاية إلى ثورة من نوع آخر ، هي ظهور الكتابة بالحروف الهجائية لأول مرة في هذا المجتمع في العالم القديم . وفي هذا الصدد نجد أن المصري ، شأنه في ذلك شأن أبناء المجتمعات الأخرى ، قد عبر ، منذ بداية العصور الحجرية ، عما كان يراه حوله من مظاهر الطبيعة ، وعما كان يدور في ذهنه من أفكار أو ما كان يضطرب في نفسه من انفعالات ، عن طريق رسوم يسجلها مرة بالألوان المائية ومرة بالحفر على الحجر . وقد ترك لنا ، ضمن ما تركه في هذا المجال ، عددا من سجلات الملوك المدونة على الحجر إبان المرحلة الأولى من مراحل التكوين السياسي الذي واكب ظهور المجتمع المصري على مسرح التاريخ ، وهي المرحلة التي كانت تقوم فيها على أرض مصر مملكتان إحداهما في الشمال والأخرى في الجنوب[٧]. ولا شك أن آلافا من الناس قد عبروا

(٥) Roux, George : Ancient Iraq (Pelican Books), 1977, p. 55.

(٦) Braid wood, R.J., and Howe, B. : Prehistoric Investigations in Iraq Kurdistan, Chicago, 1960, pp. 20, 38-60.

(٧) Breasted, James Henry : Ancient Times, A History of the Early World, New York, 1935, pp. 60-61.

بآلاف من الصور في أثناء تلك الفترة عما كانوا يريدون التعبير عنه ، سواء أكان الأمر يتعلق بكاتب ملكي يريد أن يسجل ما قام به أحد الملوك من إنجازات ، أم كان يتعلق بفلاح يريد أن يسجل عدد ما دفعه من أكياس القمح للحكومة على هيئة ضرائب أو بتاجر يريد أن يسجل عدد الثيران التي دفعها في مقايضة مع سلعة أخرى . ولكن كل هذه المرات لا تشكل سوى تكرار عددي لحقيقة تاريخية واحدة هي اهتداء الانسان المصري للتصوير ، لأول مرة ، كتعبير عما يريد أن يقوله .

على أن الأمر يختلف ونحن نتتبع ما تم في هذا الصدد منذ أن قامت الوحدة السياسية الأولى التي ضمت المملكتين في كيان سياسي واحد في القرن الثالث والأربعين ق . م . وعلى امتداد ثمانمائة عام حتى نهاية هذه الوحدة الأولى في القرن الخامس والثلاثين ق . م . إن المؤرخ يستطيع أن يرصد هنا أربع حقائق تاريخية أخرى تمثل أربعة تطورات أوصلت المصري إلى المرحلة التي استطاع فيها أن يسجل ما يريد أن يعبر عنه عن طريق الحروف الهجائية لأول مرة في العالم القديم . وكانت أولى هذه الحقائق هي تحديد التعبير بالصور ، بمعنى أن كل كلمة (أو معنى تعبر عنه هذه الكلمة) أصبحت تقابلها صورة محددة ومتفق عليها ، ولا تستخدم للتعبير عنها صورة أو صور أخرى مهما كان تعبير هذه الصور واردا ومعقولا . ولكن بعد فترة من هذا التطور جاء يوم فكر فيه أحد أبناء هذا المجتمع ألا يكتفي بهذا الحد الذي تعبر فيه كل صورة عن اللفظة أو المعنى الذي يقابلها ، فتعبر صورة الكف عن الكف وصورة البيت عن البيت وصورة الشمس عن الشمس وهكذا . . . وإنما يخطو بالصورة خطوة نحو الأمام ، بحيث يتحول منطوقها إلى قيمة صوتية ، فتصبح بذلك رمزا يعبر عن مقطع صوتي مجرد بغض النظر عن الشيء الذي ترمز إليه الصورة ـ وهنا نجد أنفسنا أمام حقيقة تاريخية جديدة وهائلة مكنت المصري من أن يكتب أي كلمة ، سواء أكان المعنى الذي ترمز إليه شيئا محسوسا يمكن رسمه أم كان معنى مجردا . وهكذا أصبح لدى المصريين حوالي ٦٠٠ من هذه المقاطع الصوتية يستخدم كل منها وحده أو مع مقاطع أخرى لتكوين الصيغة الكتابية للكلمات . ومن هذا التطور لم تصبح هناك إلا خطوة واحدة نحو الحقيقة التاريخية التي مثلت التطور الأخير في الكتابة ـ وهي خطوة تمت في خلال القرن الخامس والثلاثين ق . م حين طور المصريون هذه الرموز المقطعية إلى رموز أكثر طواعية من حيث إمكانات استخدامها ، بحيث أصبح كل واحد منها يعبر عن حرف واحد فحسب ، وهي الحروف الأبجدية[٨] .

وقد نقل هذا التطور الأخير المجتمع المصري ، وغيره من المجتمعات الأخرى التي تأثر به بشكل مباشر أو غير مباشر ، من آفاق محدودة ومعدودة إلى آفاق أخرى لا تعرف حدا ولا عدا فقد أصبح في مقدور الذي مارس الكتابة بعد هذا الاكتشاف أن يعبر عن أي معنى يدور بخلده ، وذلك بتركيب الحروف التي تعبر عن المخارج الصوتية للفظة الدالة عليه ـ وكان هذا في حد ذاته ثورة شملت كل مجالات التعامل التي تحتاج إلى تسجيل الفكرة أو المعلومة ونقلها أو تداولها ـ وهي كل مجالات الحياة دون أدنى مبالغة .

●●●

(٨) Ibid., op. Cit., pp. 62-64.

هذا وأود أن أذكر ان المصريين بعد أن اخترعوا الحروف الهجائية أبقوا على استخدام المقاطع وعلامات التخصيص في الكتابة إلى جانب الحروف الهجائية وكان دور الفنيقين الذين نقلوا فكرة الحروف الهجائية من مصر هو تنقيتها من هذه المخلفات لكي ينقلوهابدورهم الى اليونان الذين أضافوا اليها حروف الحركة وبذلك اكتملت الدورة الكتابية .

ولا يقتصر هذا الحديث عن الحقيقة التاريخية على العصور القديمة التي شهدت التطورات الأساسية الأولى في حياة الانسان ، ولكنه يصدق كذلك على أي عصر من العصور التي مرّت بها المجتمعات ، فالتطوّر حركة ملازمة لمسار التاريخ ، سواء عبّرت هذه الحركة عن نفسها تقدّما أو تراجعا . وفي صدد التدليل على هذا المفهوم سأطرح ، في مقابل الحديث عن الثورتين القديمتين السالفتين ، حديثا آخر عن ثورتين جديدتين : الأولى هي الثورة الصناعية في انجلترا التي تفجرت في أوائل النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، والثانية هي الثورة الايديولوجية التي شملت نظام الحكم والحياة والتي شبّت في فرنسا في فجر العقد الأخير من القرن ذاته .

وفيما يخصّ الثورة الصناعية في انجلترا فإن الذي يؤرخ لهذه الثورة ومقدماتها يجد أن المجتمع الانجليزي كان ، حتى نهاية الستينيات من القرن الثامن عشر ، يستخدم في صناعته آلات تعتمد في تحريك عجلاتها على القوة المائية ـ وهي ممارسة انتقلت اليها من وسط أوروبا (المناطق الألمانية وشمالي ايطاليا) في غضون القرنين الخامس عشر والسادس عشر لتحتل بالتدريج محل العجلة التي تدار باليد وتعتمد اعتمادا كاملا في سرعتها ، ومن ثم في وفرة انتاجها ، على القوة العضلية . وقد استمر نظام القوة المائية في تكراره اليومي عشرات الآلاف من المرات حتى عام ١٧٠٧ حين توصل نيوكومن Newcomen الى اختراع محرك بخاري . ولكن هذا المحرك لم يحل محل المحرك المائي في الصناعة ، اذ كان محركا بدائيا يعمل بالبخار غير المضغوط ، ومن ثم لا يعطي الا قدرا ضئيلا من القوة الدافعة ، بينما كان يستهلك قدرا هائلا من الوقود ، بحيث لا يمكن استخدامه بشكل اقتصادي ، وهكذا اقتصر استخدامه على تشغيل المضخات التي تستخدم لنزح المياه المتسربة الى قاع المناجم ، بينما ظلت المجالات الصناعية تعتمد اعتمادا كليا على المحرك المائي الى جانب الصناعات اليدوية[٩] .

وهنا نتوقف قليلا لنذكر أن عشرات الآلاف من المرات التي استخدم فيها المحرك المائي لادارة عجلات المصانع لم تكن حقائق تاريخية ، اذ هي لا تعدو في حقيقتها أن تكون تراكما كميا للتطور الذي شهدته الصناعة الانجليزية حين عرف هذا المحرك المائي طريقه الى انجلترا قبل ذلك بنحو مئتي عام وفي هذا الصدد فاذا كان محرك نيوكومن البخاري لم يسهم أي اسهام مباشر في تطوير الصناعة الانجليزية فانه ، من الجانب الآخر ، أسهم اسهاما كبيرا بشكل غير مباشر في تطوير هذه الصناعة ، اذ أنه نبه الأذهان الى احتمالات القوة الدافعة الكامنة في البخار كبديل لقوة الدفع المائي ـ ومن هنا يصبح اختراع هذا المحرك (محرك نيوكومن) حقيقة تاريخية على مسار التطور الذي عرفته الصناعة الانجليزية . ويستمر الأمر بعد ذلك في تراكم كمي متواتر لحقيقة المحرك المائي نحو ستين عاما حتى نحصل على نقطة تطور تشكل حقيقة تاريخية أخرى حين بدأ جيمس وات James Watt عددا من التجارب العلمية الجديدة على البخار كقوة دافعة توصل في نهايتها (عام ١٧٦٩) الى اختراع المحرك الذي يدخل فيه عنصر البخار المضغوط (بدلا من البخار غير المضغوط) فيؤدي هذا الى مضاعفة قوة الدفع مرات عديدة وتقليل استهلاك الوقود مرات عديدة ، بحيث يمكن استخدام هذا المحرك في مجال الصناعة استخداما اقتصاديا .

---

(٩) Childe, Gordon : History, London, 1947, pp. 9-15

ان هذه النتيجة التي توصل اليها جيمس وات تصبح حقيقة لها الصفة أو القيمة التاريخية لما كان لها من أثر كيفي أو نوعي (يتخطى مجرد التراكم الكمي) على المسار التاريخي للمجتمع ، في كل المجتمع البشري) من حقيقة سابقة تمثلها الصناعة التي تعتمد على المحرك المائي بكل ما كان يكتنف هذا النوع من الصناعة من نقاط ضعف (ليس أقلها بطء الحركة التي ينتجها هذا المحرك ، والقيد المكاني الذي يفرض قرب المصنع من مجرى مائي) كانت تؤثر تأثيرا سلبيا على الانتاج الصناعي ، الى حقيقة جديدة تمثلها صناعة تتخطى كل ذلك بأشواط عدة لتحدث ثورة في المواصلات التي تعتمد على هذا النوع من المحرك لتضاعف من فعاليتها ، بما يترتب على ذلك من معطيات أدت الى فتح آفاق اقتصادية جديدة والى تغيير في التكوين الطبقي للمجتمع الذي كان يقوم أساسا على طبقة أصحاب الاقطاعات الزراعية من جانب والعمال الزراعيين من جانب آخر ، الى تكوين اجتماعي جديد سيدخل في تركيبه بشكل تدريجي وأساسي طبقة أصحاب رؤوس الأموال وطبقة العمال . هذا الى جانب مضاعفات سياسية خارجية تدفع التوسع الاستعماري الأوروبي في طريق الحصول على مستعمرات تصبح مصدرا للمواد الأولية اللازمة للانتاج الصناعي الوفير ومجالا لتسويق السلع المصنعة ، وما يؤدي اليه ذلك من الصراع بين القوى الاستعمارية ، والى جانب مضاعفات سياسية داخلية من حيث نشوء مؤسسات حزبية جديدة أو تغيير بنية المؤسسات الحزبية القديمة ، وتغييرات وتطورات في مجال الحياة العامة والفردية لم تكن منظورة من قبل .

وأخيرا ، وليس آخرا ، ففي مجال التدليل على مفهوم الحقيقة التاريخية ، انتقل الى رابع الثورات التي استشهدت بها على هذا المفهوم ، وهي الثورة الفرنسية . وهنا ، ورغم وفرة الحقائق التي تتصل بهذه الثورة ، الا أنها لا تعدو أن تكون تفاصيل الأربعة تطورات تشكل أربع حقائق تاريخية : اثنتان منها في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، والثالثة في الصيف الذي شهد انفجار الثورة ، أما الرابعة فقد تمت في يوم ١٤ يوليو ـ تموز عام ١٧٨٩ ، وهو يوم نشوب الثورة . وتبدأ هذه الحقائق التاريخية بوضع كان سائدا منذ العصور الوسطى وهو علاقة أمراء الاقطاع وسادة الأرض بالفلاحين الذين كانوا يعملون في هذه الأرض . وبغض النظر عن ظروف نشأة هذه العلاقة كانت قد تجاوزت في غضون النصف الأول من القرن الثامن عشر دائرة الأوضاع المقبولة لتصبح علاقة اجحاف بهظت كاهل الفلاحين بدرجة ولدت قدرا من الضغينة في صدور هؤلاء ضد أمراء الاقطاع وسادة الأرض .

وأما الحقيقة الثانية فهي نجاح الحركة التجارية ، رغم تحرش أمراء الاقطاع بها ، بحيث أدى هذا النجاح بشكل مباشر أو غير مباشر الى ظهور حركة فكرية تفت في عضد أمراء الاقطاع والنظام الملكي الذي كان يقوم على أساسه ، متمثلة في عدد من المفكرين من بينهم فولتير Voltaire الأرستقراطي المستنير الذي هاجم أمراء الإقطاع بلا هوادة في تهافتهم على الحياة اللينة وفي تصديهم لأية محاولة من جانب العامة لابداء رأيهم ، ومن بينهم جان جاك روسو Jaen Jacque Rousseau صاحب دراسة « العقد الاجتماعي » Contrat Social الذي قامت النظرية المطروحة فيه على أساس أن الحاكم إنما يحكم بعقد بينه وبين المجتمع ، فان التزم به استمرت شرعية حكمه وان انحرف عن هذا الالتزام فقد هذه الشرعية ـ وهو تصد سافر لنظرية الحق الالهي الذي كان الملوك يحكمون على أساسه آنذاك متجاهلين المجتمع كطرف في نظام الحكم . ومن بينهم كذلك مونتسكيو Montsquieu صاحب دراسة « روح

القوانين «Esprit des Lois» التي نادى فيها بفصل السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية ، بدلا من تجميعها في يد فئة واحدة - حتى لا يصبح هذا التجمع دعامة للاستبداد . ثم ديديرو Diderot هو وزملاؤه من الموسوعيين الذين أخضعوا كل ظاهرة للتفكير العقلاني بدلا من التفكير الغيبي ، ممهدين بذلك للتصدي لسلطة رجال الدين الذين كانوا يساندون طبقة الارستقراطيين الاقطاعيين . . إن هذه الأفكار أثرت في عدد غير قليل من المستنيرين من طبقة سكان المدن (أو الطبقة البورجوازية كما أصبحت تدعى فيما بعد) الذين شكل المتحمسون منهم ، من أمثال دانتون Danton ومارا Marat وروبسيير Robespie`rre قادة للثورة الفرنسية بعد اندلاعها .

وهنا أتوقف لأقول ان هذين التطورين قد أصبحا يشكلان حقيقتين تاريخيتين لأن أولهما (وهو تململ الفلاحين تحت إجحاف سادة الأرض) هيأ الأعداد اللازمة لصفوف الثوار عند اندلاع الثورة ، أما التطور الثاني (وهو انتشار الأفكار المناهضة لنظام الحكم القائم آنذاك) فقد هيأ الأفراد الذين تسلموا قيادة الثورة بعد اندلاعها . ولكن مع ذلك فهناك مواقف وأحداث كثيرة وقعت في تلك الفترة ولكنها لا تشكل سوى حقائق عادية لأنها لم تؤثر في سير الأحداث التي أدت الى التطور الأخير ، وهو انفجار الثورة في اليوم الذي انفجرت فيه . ومن هذه الحقائق ، على سبيل المثال ، أن عددا غير قليل من الفلاحين كانوا ، رغم بؤسهم ، قد استسلموا لما كان واقعا عليهم من اجحاف وروضوا أنفسهم على تقبله كأسلوب للحياة أو كقضاء إلهي لا راد له . ومنها كذلك أن عددا من المثقفين في باريس أو في غيرها لم يكونوا بالضرورة ممن قرأوا كتابات المفكرين الذين أسلفت الاشارة اليهم ، أو أنهم قرأوا هذه الكتابات ولكنهم لم يقتنعوا ، لسبب أو لآخر ، بالأفكار التي تضمنتها ، أو أنهم ربما وجدوا ما جاء فيها مقنعا ولكنهم لم تكن لديهم الايجابية الكافية أو لم يكن عندهم الدافع الكافي لترجمة اقتناعهم المنظري الى ممارسة أو مشاركة عملية . ومن بينها ، على الجانب الآخر ، أن عددا من أمراء الاقطاع أو سادة الأرض لم يكونوا على علم بهذه الأفكار ، أو أن بعضهم كانوا على علم بها ولكن دون أن يطرأ على أذهانهم ، من قريب أو من بعيد ، أنها ستسهم ، يوما ما ، في هدم عالمهم . ان الباحث في تاريخ الثورة الفرنسية ومقدماتها يستطيع أن يتلمس ، في مصادر مختلفة ، عددا من هذه الحقائق ، إما بشكل مباشر أو استنتاجي ، ولكنها تظل في كل الأحوال حقائق عادية دون أن ترقى الى صفة « الحقائق التاريخية » طالما أنها لم تؤد ، في المحصلة الأخيرة ، الى نشوب الثورة في يوم ١٤ يوليو - تموز عام ١٧٨٩ .

أما الحقيقتان التاريخيتان اللتان تمثلان التطورين الأخيرين على الطريق المؤدية الى قيام الثورة الفرنسية فإحداهما هي تراجع المحصول في صيف ذلك العام ، وهو تراجع جاء ليزيد الفلاحين الفرنسيين بؤسا على بؤس ، فتدفقت أعداد كبيرة منهم الى باريس واندفعت جموعهم الى قصر التويلري Tuillerie - وهو القصر الملكي - ليطالبوا بالخبز دون إنصات مقنع لقضيتهم . وقد كان هذا التطور للأمور بمثابة الشرارة التي قدحت الحقيقة التاريخية الرابعة التي تشكل التطور الأخير وهو اندلاع الثورة - وهو انطلاق هذه الجموع الى شوارع باريس وتضخم صفوفها بتجمعات أخرى من صفوف الطبقة المطحونة في باريس لتجوب طرقات العاصمة وتهاجم سجن الباستيل Bastille ، أعتى السجون الفرنسية ، وتطلق نزلاءه لتبدأ بذلك الثورة الفرنسية .

●●●

كانت هذه أمثلة ، من خلال أربع ثورات مختلفة في أربعة مجتمعات مختلفة ، على مفهوم الحقيقة التاريخية

وعلى تمييز هذه عن غيرها من الحقائق . والأمثلة على الحقيقة التاريخية تتكرر ، في الواقع ، الى مالا نهاية طالما أن الحقيقة المطروحة تخرج عن دائرة التكرار العددي لوضع قائم أو ممارسة قائمة لتدخل في دائرة التطور أو التطوير لوضع جديد أو نوعية جديدة من الممارسات ، بغض النظر عن حجم هذا التطور أو التطوير ، وبغض النظر عن أبعاده التي قد تكون محلية أو دولية أو عالمية ، وبغض النظر عن مجاله الذي قد يكون سياسيا أو عسكريا أو دينيا أو اقتصاديا أو فكريا أو فنيا ، أو قد يكون ارادة نفاذة أو ذكاء خارقا أو شخصية فذة أو رؤية واضحة يتمتع بها فرد في موقع مؤثر في أحد المجتمعات بحيث يكون في مقدوره من هذا الموقع أن يؤثر في تطوير أو تغيير المسار التاريخي للمجتمع بصورة أو بأخرى .

على أنه ينبغي ألا يتبادر الى الذهن في ضوء الأمثلة التي أوردتها ، أو في ضوء غيرها من الأمثلة ، أن الحقيقة التاريخية ليست سوى حدث أو موقف مقتضب لأنها غالبا ما تعبر عن نقطة واحدة ، وفي كثير من الأحيان عن لحظة واحدة في تطور واحد . حقيقة إن المؤرخ قد يتجاهل ، في ضوء مقولة اللحظة الواحدة ، أعدادا هائلة من التفاصيل التي أحاطت باللحظة المذكورة أو قادت اليها ، كما أنه قد يعبر أحيانا عن الحقيقة التاريخية بشكل موجز كأن يقول : في عام ١٥١٧ م عند غزو السلطان العثماني سليم الأول لمصر ، نقل الخليفة العباسي الذي كان مقيما في القاهرة الى الأستانة ، وكانت هذه هي الخطوة الممهدة لانتقال الخلافة الى العثمانيين ، أو أنه في عام ١٢١٥ م تم توقيع وثيقة العهد الأعظم Magna Carta بين الملك البريطاني والنبلاء وكانت هذه أول خطوة للابتعاد عن فردية الحكم في بريطانيا ، أو أنه في ١٧ رجب عام ١٥ هـ (٢٣ أغسطس آب ٦٣٦ م) انتصر العرب المسلمون على البيزنطيين في موقعة اليرموك ، وبذلك دالت دولة البيزنطيين في بلاد الشام .

إن مثل هذا التصور يشكل ، في خير حالاته ، مبالغة في التبسيط لن تكون لها الا نتيجة واحدة هي إفراغ هيكل الحقيقة التاريخية عن محتواه . حقيقة إن التعبير المختصر وارد بل إنه قد يكون التعبير الأمثل في بعض الحالات ، ولكننا لا بد أن نكون على وعي كامل بأن الحقيقة التاريخية كيان مركب بالغ في تركيبه ، يضم مئات من الحقائق التفصيلية الصغيرة التي تتفاعل مع بعضها تتابعا وتداخلا وتوافقا وفي كثير من الأحيان تعارضا وتناقضا ، ومن ثم تصبح الحقيقة التاريخية في الواقع رمزا لأعداد لا يمكن تحديدها من الحركات والكلمات والارتباطات الذهنية والخطط والتوقعات والانفعالات والاحباطات ولحظة الانتصار أو لحظة الاخفاق وأعداد أخرى من التفاصيل التي تختلف باختلاف الحقيقة التي نحن بصدد الحديث عنها .

ولنأخذ مثالا على ذلك ما أسلفت ذكره من انتصار العرب المسلمين على البيزنطيين في موقعة اليرموك عام ١٥ هـ . لقد تم هذا النصر في يوم واحد هو يوم ١٧ رجب بل إننا نستطيع أن نقول ان المسلمين لم يتأكدوا من النصر الا في الساعات الأخيرة من ذلك اليوم قبيل قدوم الليل ، نتيجة لتفوقهم المطرد على البيزنطيين طوال النهار . ومع ذلك فإن هذا اليوم لم يكن سوى يوم واحد ، هو اليوم الخامس ، من بين ستة أيام التحم فيها الطرفان في هذه المعركة المصيرية ، كان اليوم السادس منها بمثابة تدعيم للنصر ، قام المسلمون خلاله بما يمكن أن نسميه بالتمشيط والمطاردة التي انتهت بمقتل هامان قائد جيوش البيزنطيين كما سبق أول هذه الأيام الستة يوم من المفاوضات والمناوشات . هذا ، ولم تكن أيام القتال الفعلي الا جزءا من فترة أطول ، طولها ثلاثة عشر يوما (٥ الى ١٨ رجب الموافقة ١١-٢٤ أغسطس - آب)

• امتدت عبرها المعركة بما فيها من فترات الالتحام وفترات التريث والانتظار ، كما سبق هذا كله أيام طويلة من الاستعداد على الجانبين العربي والبيزنطي .

واذا ما أخذنا ما دار على الجانب العربي وحده ـ وهو يمثل نصف الحقيقة التاريخية التي تكتمل بالتعرف على ما دار على الجانب البيزنطي ـ فسنجد أن المعركة ، ابتداء باستعداداتها وانتهاء بحسمها . كانت تشمل تحركات متعددة ، منها المشاورات بين خالد بن الوليد وبقية قادة المسلمين حول خير الطرق لملاقاة البيزنطيين : هل يرحل المسلمون الى أطراف الشام الجنوبية ليكونوا على مقوبة من الحجاز ، بما يتضمنه ذلك من موقف دفاعي ـ اذا جاءت تحركات البيزنطيين على غير ما يتمنون ـ أم يظلون في مواقعهم بالجابية (شمال شرقي سهل الجولان) ويخططون على أساس هجومي ، ومنها تنظيم قوات المسلمين في ضوء الرأي الذي توصلوا اليه ، وتخصيص مكان حصين لنساء المسلمين وأطفالهم ، ومنها لحظات دقيقة بين أبي عبيدة ، القائد العام لقوات المسلمين وخالد بن الوليد القائد المسؤول عن المعركة ـ ولكل من الرجلين وقعة وموقعة . ثم هناك تحركات بلا حد أثناء القتال تخللتها لحظات من الشجاعة النادرة ، كما حدث في أكثر من مناسبة من مناسبات المبارزة الفردية أو الهجوم الجماعي في الأيام : الأول والخامس والسادس من المعركة ، تقابلها لحظات من الخوف والبؤس والتراجع ، كما حدث في اليوم الثاني حين تراجعت بعض قوات المسلمين أمام البيزنطيين حتى وصل الطرفان الى التل الذي فيه نسوة المسلمين ، وفي اليوم الثالث الذي انهزمت فيه قوات المسلمين ثلاث مرات قبل أن تتعادل المعركة بينهم وبين البيزنطيين في آخر النهار ، ومثل اليوم الرابع الذي أمطرهم فيه البيزنطيون بالسهام فجرح الكثيرون وفقد آخرون عيونهم واعور منهم ٧٠٠ مقاتل بحيث سمي هذا اليوم بيوم التعوير . ولا يمكن أن نعتبر هذه اللحظات كل تفاصيل الحقيقة التاريخية التي تشكل انتصار العرب المسلمين على البيزنطيين في معركة اليرموك ، فإلى جانبها كانت لحظات من أنواع أخرى ، من بينها ، على سبيل المثال ، اشتراك نساء المسلمين في المعركة بصور مختلفة ، كما حدث عندما خرجت جويرية بنت أبي سفيان في جولة وأصيبت بعد قتال شديد ، وكما حدث في اليوم التالي للمعركة حين تراجع المسلمون فاضطرت النساء الى ردهم الى المعركة ورفع أعمدة الخيام والحجارة في وجوههم وتحريضهم على الاستمرار في المعركة بضرب الدفوف وانشاد الأناشيد التي تحمسهم على الاستمرار في القتال . وأخيرا لا ننسى الأشعار الكثيرة التي ارتجلها عدد من المسلمين ، من بينهم خالد بن الوليد قائد المعركة ، حماسة وتحميسا وتلهفا على الاستشهاد بما يعنيه كل ذلك من ارتباطات ذهنية وعاطفية تدور حول العقيدة الجديدة والهوية القديمة التي أضافت اليها هذه العقيدة أبعادا جديدة[١٠] .

ـ ٣ ـ

الحقيقة التاريخية ، اذن ، ليست ذلك الخبر المسطح المبسط الملخص الذي يورده المؤرخ ، لسبب أو لآخر ، في بعض الأحيان . ولكنها ، على نحو ما أسلفت ، كيان مركب مجسد متعدد الأبعاد يشترك في بنائه عدد من التفاصيل التي تترابط فيما بينها بطرق مختلفة ومن زوايا مختلفة لكي تتكون منها في النهاية هذه الحقيقة . ومع ذلك عن طريق تحديد موقعها من الحقائق التاريخية الأخرى على المسار التاريخي للمجتمع . هنا فقط يكتمل مغزى الحقيقة التاريخية لتصبح علامة مميزة على طريق

(١٠) غوانمه ، يوسف : معركة اليرموك ، إربد (الأردن) ، ١٩٨٥ ، صفحات ١١ ـ ٧٣ (دراسة تحليلية للحقائق التي وردت عن المعركة في كتابات المؤرخين المسلمين : الأزدي ، ابن عساكر ، البلاذري ، الطبري ، النويري ، الواقدي) .

التطور الذي تمر به المجتمعات ، ومن ثم تصبح وسيلة فعالة لتفهم أو تفسير هذا التطور .

وفي هذا الصدد أود أن أشير من البداية الى اعتبارين أساسين يتصلان بالحقائق التاريخية ويؤثران على أي تفسير يمكن أن يصل اليه المؤرخ بشكل يبعده بدرجات متفاوتة عن الوجه الأكمل الذي يهدف اليه بحيث تصبح التفسيرات التاريخية ، في خبر صورها اجتهادات أو محاولات للوصول الى ما هو ممكن ، وليست وصولا فعليا لما ينبغي أن يكون في اعطاء صورة دقيقة لتطور المجتمعات . والاعتبار الأول هو أن الحقائق التاريخية التي تصل الى أيدينا لا تشكل كل الحقائق التي يحتاجها المؤرخ ليحصل على الصورة الكاملة التي يبغيها ، وانما تمثل ما اهتمت به المصادر التي نعتمد عليها في الحصول على الحقائق التاريخية ، سواء أكان مصدرنا هو مجموعة النقوش التي كشفت عنها أعمال التنقيب في موقع تل الحريري (بالقرب من بلدة أبو كمال ، في سوريا) الذي كانت تقوم عليه مدينة « ماري » عاصمة الأموريين ـ وهي نقوش وجدت على أكثر من ٢٠,٠٠٠ لوح من الطين المحروق وتحتوي على تحارير كتبها الملوك والموظفون الى جانب عدد كبير من البيانات الاقتصادية والمراسلات الادارية[١١] ، أم كان هذا المصدر هو مجموعة البرديات التي عثر عليها في بلدة البهنا (في صعيد مصر) والتي تضم قدرا مفصلا من التنظيمات القضائية والادارية في مصر في العصر الروماني[١٢] ، أم كان مصدرنا هو وثائق وزارة الخارجية البريطانية المتعلقة بثورة ١٩٣٦ التي قام بها العرب في فلسطين ابان عهد الانتداب البريطاني .

ان كل مجموعة من هذه الوثائق ، وغيرها مما يستخدمه المؤرخ للحصول على الحقائق التاريخية ، يغطي بعض الجوانب السياسية أو الاقتصادية أو الادارية أو القضائية أو غيرها . ولكن هذه الوثائق تبقى مع ذلك قاصرة لأنها لا تحتوي على حقائق أخرى لا بد من استكمالها اذا أردنا التعرف الكامل على التطور الذي حدث في هذه الجوانب في المجتمعات المعنية . وعلى سبيل المثال فنحن لا نزال نجهل جانبا كبيرا من ردود الفعل الشعبية التي أثارتها الاجراءات الرسمية التي سجلتها هذه الوثائق ، لأننا لا نملك الأغنية الشعبية أو القصة المتداولة أو المثل السائر أو الفكاهة الساخرة التي عبر من خلالها المجتمع ، أو بعض طبقاته أو فئاته ، عن موقفهم من هذه الاجراءات ، وقد كانت هذه الردود كفيلة ، لو عرفناها ، بأن تشكل حقائق تاريخية أخرى نستطيع عن طريقها أن نستكمل صورة التطور الذي نريد أن نؤرخ له .

واذا كانت الأمثلة السابقة تمثل الكتابات الحكومية الرسمية التي لا تهتم الا بنوع معين من الحقائق ، فإن الأمر ذاته نجده ، في صور مختلفة ، على الجانب الآخر من المصادر ـ وأعني به الكتابات التي تركها لنا المؤرخون وغيرهم ممن اهتموا بتسجيل أحوال المجتمعات ، سواء من بينهم القدامى أو المعاصرون (وأطلق تسمية المعاصرين على أولئك الذين ترقى كتاباتهم الى مستوى

---

(١١) أشرف على أعمال التنقيب المؤرخ الأثري الفرنسي أندريه بارو Andre' Parrot في عامي ١٩٣٨ و ١٩٣٩ تحت عنوان Les fouilles de Mari (حفائر ماري) في المجلة العلمية السورية Syria أنظر :

Syria, XIX (1938), pp. 1-29; XX (1939), pp. 1-22.

(١٢) تقع البهنا على مقربة من بحر يوسف ، غربي النيل . وقد قام بأول الحفائر التي تمت فيها عالما الكلاسيكيات (الدراسات اليونانية الرومانية) جرنفل Grenfell وهنت Hunt في ١٨٩٧ ثم مرة أخرى في ١٩٠٦ ، وتبع ذلك عدد من التنقيبات الأخرى . وقد عثر في البهنا على أعداد كبيرة من الوثائق المدونة على أوراق البردي ، أقلها يرجع الى العهد البطلمي (القرون الثلاثة الأخيرة قبل الميلاد) وأغلبها يرجع الى العهدين الروماني والبيزنطي (قبل ٦٤٠ م) وقد نشرت تحت عنوان P. Oxyrhinchus

المصادر التاريخية ، مثل الذين يسجلون أحداثا أو مواقف كانت ضمن تجاربهم الشخصية في ظروف عاصروها) . وفي هذا الصدد فاننا قد نستطيع ، الى حد ما ، استكمال ما يكتبه المؤرخون المعاصرون عن طريق الرجوع الى مصادر لا يزال من الممكن التوصل اليها بشكل أو بآخر . ولكن الأمر يختلف اختلافا بينا في حالة المؤرخين القدامى الذين يصبح الحصول على حقائق تاريخية نستكمل بها ما قدموه لنا أمرا متعذرا إن لم يكن في الواقع مستحيلا في بعض الأحيان وهكذا يصبح علينا أن نقنع في محاولتنا تتبع هذا التطور أو ذاك على ما قدمه لنا هؤلاء المؤرخون من حقائق تمثل ، بالضرورة ، اهتماماتهم واختياراتهم .

وعلى سبيل المثال فان أحد المؤرخين قد يوجه قدرا واضحا من عنايته الى الحديث عن العادات والتقاليد ونوع الممارسات اليومية التي سادت بعض المجتمعات (الى جانب ما يذكره المؤرخون عادة من انجازات هذه المجتمعات) ، وهو أمر نجده بشكل ملحوظ عند هيرودوتوس Herodotos ، المؤرخ اليوناني الذي كتب في أواسط القرن الخامس ق .م.. لقد ولد هذا المؤرخ في احدى المدن اليونانية التي كانت تنتشر على طول الساحل الغربي لآسيا الصغرى ، أو في المنطقة التي تقع ، من جهة ، على تخوم الامتداد الغربي للامبراطورية الفارسية التي كانت تمثل الحضارة الشرقية في أسلوب حياتها وفكرها وفي توجيهها السياسي والعقائدي ، بينما تطل من الجهة الأخرى على بحر ايجه الذي يمثل بداية العالم اليوناني اتجاها نحو الغرب ، بكل ما لهذا العالم من توجيه حضاري مُناظر ، كذلك فان هذا المؤرخ (حوالي ٤٨٤ ـ وحوالي ٤٢٨ ق.م) عاش في الفترة التي عاصرت الآثار المباشرة لأول صدام محدد بين الفرس واليونان (٤٩٠ و ٤٨٠ ق.م كما عاصر التوجس الذي ساد العلاقات بين هذين العالمين ، منذ ذلك الصدام طوال القرن الخامس والشطر الأكبر من القرن الرابع ق.م. حتى ظهور الاسكندر الأكبر في الثلث الأخير من ذلك القرن . وقد كان رد الفعل الواضح لدى هذا المؤرخ في أعقاب الصراع المذكور وفي أثناء التوجس الذي تلاه ، سواء بحكم الموقع الذي تشغله المنطقة التي نشأ فيها كمنطقة تلتقي عندها تيارات الحضارتين المتناظرتين ، أو بحكم اهتماماته الفكرية كأحد رجال الثقافة المرموقين وكرحالة أتيحت له فرصة الاطلاع عن كثب على أحوال عدد من مجتمعات العالمين المذكورين ـ كان رد الفعل لديه هو أن يتجه في كتابته الى التعرف على شخصية كل من العالمين الشرقي واليوناني حتى يضع يده على مسببات الصدام بينهما . وقد كان هذا المعنى بالذات هو الذي شدد عليه في السطور الأولى الذي استهل بها كتابه في التاريخ[١٣] ، وهو معنى أكده في انتقاء اللفظة التي اتخذها عنوانا لكتابه ، وهي His-toriae أي « تحقيقات » .

كذلك قد يتجه المؤرخ في كتابته الى الناحية الدينية فيوليها كل اهتمامه أو القسم الأكبر منه اذا كان العصر الذي يكتب فيه هذا المؤرخ تسيطر عليه الروح الدينية أو كان المؤرخ ذاته منغمسا فيها . ومن هؤلاء ، على سبيل المثال ، المؤرخ الفلسطيني يوسيبيوس Eusebios (٢٦٠ ـ ٣٤٠ م) الذي عاش في نهاية العصر الروماني وبداية العصر البيزنطي وقضى أغلب سني حياته في مدينة قيصرية التي اقترن باسمه الانتساب اليها . لقد كانت اتجاهات هذا المفكر دينية منذ البداية ، فقد عمل في معهد الدراسات الانجيلية منذ فترة مبكرة من حياته وعاصر الفترة التي تعرض فيها المسيحيون في فلسطين

(١٣) . Herodotos : I, 1-5.

للاضطهاد بشكل مبالغ فيه بين ٣٠٣ و ٣١٠ م ، وكانت بلده ، قيصرية ، هي مقر المحاكمات القاسية التي تعرضوا لها ، كما شهدت مرسوم العفو الذي تسامحت فيه السلطة الامبراطورية مع المسيحيين في ٣١١ م ، وهو العام الذي نُصّب فيه يوسيبيوس أسقفا لقيصرية ليقضي بعد ذلك حياة مليئة بالنشاط الديني الكنسي[١٤] . وقد كان لهذا الاهتمام الديني المستمر أثره على كتابات هذا المؤرخ ، وهو أثر نلحظه في كتابه عن « التاريخ الكنسي » Ecclesiastica الذي أورد فيه ، ضمن المراحل التي مر بها تطور الكنيسة ، سجلا خاصا للشهداء في فلسطين ، في انعكاس مباشر لتجربة عاشها واستحوذت على اهتمامه بشكل خاص ، ونلحظه كذلك وهو يتابع تأريخه للفترة السابقة لظهور المسيحية في كتابه « الاعداد للانجيل » Praeparatio Evangelica الذي أرخ فيه للعصور السابقة للمسيحية بشكل يجعل من هذه العصور اعدادا لظهور هذه العقيدة .

والاتجاه ذاته ، وهو اختيار كل مؤرخ للحقائق التاريخية التي توحي بها ظروف عصره وتتناسب مع شخصيته ، يصدق على المؤرخ المصري الموطن والمولد ، الشامي الأصل ، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢ م) . لقد عاش هذا المؤرخ إبّان العصر المملوكي الذي شهد عددا من الظواهر تركت أثرها في أهم كتاباته . واحدى هذه الظواهر ما اتجه اليه المماليك (الذين لم يكونوا أصلا من أهل البلاد) ـ في محاولة منهم لاثبات نفسهم وتدعيم مركزهم ـ من الاهتمام بالازدهار العمراني للبلاد بشكل ملحوظ ، وهو اهتمام ظهرت نتائجه في العدد الكبير الذي أقامه هؤلاء من مساجد ومدارس وأماكن لتعبد المتصوفة (خانقاوات) وحصون للمرابطين في الثغور (رباطات) . ومن بين هذه الظواهر كذلك الدمار الذي تعرضت له المنشآت التي كانت قائمة في مصر (سواء في أثناء حياة المقريزي أو قبل ذلك) ، تخريبا أو حرجا أو إهمالا أو هجرا لأسباب متعددة ومن بينها الصراع بين المماليك وبعضهم ، والصراع بينهم وبين أهل البلاد وما كان يقترن بذلك من مظاهر العنف في كل من الحالين . ثم هناك ظاهرة الطاعون أو الوباء الذي كان يجتاح البلاد من حين لآخر (وقد عاصر المقريزي واحدا منها على الأقل عام ١٤٠٣ م وكانت ابنته إحدى ضحاياه) ـ هذا الى جانب آثار الدمار التي كانت لا تزال ظاهرة منذ حريق الفسطاط الذي أضرمه الوزير شاور في ١١٦٨ م على زمن العاضد ، الخليفة الفاطمي ، لتعويق هجوم عموري ، ملك مملكة بيت المقدس اللاتينية . أما الظاهرة الأخيرة فهي أن الكتابة عن الخطط والآثار كفرع متخصص من فروع التاريخ كانت قد ابتدأت تصل الى ذروتها في عصر المقريزي ، بعد أن كانت قد ظهرت قبل ذلك امتدادا خلال عدة قرون ، ابتداء بأبي عمر الكندي وأبي عبدالله القضاعي واستمرارا مع أبي عبدالله النحوي والشريف الجواني وتاج الدين بن المتوج ومحيي الدين بن عبدالظاهر[١٥] .

إن كل هذا ترك أثره ، دون شك ، على اتجاه المقريزي نحو العناية بالتأريخ للعمران . وهكذا جاء

---

(١٤) Mattingly, Harold : Eusebuis (Oxford Classical Dictionary, Oxford, 1964, p. 351.

(١٥) المقريزي ، تقي الدين أحمد بن علي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، القاهرة (طبعة مطبعة النيل) ، ١٣٢٤ هـ . ج ١ ، صفحات ٦ ـ ٧ . هذا وكان المؤرخ السخاوي قد أثار في كتابه « التبر المسبوك في ذيل السلوك » شبهة انتفاع المقريزي في خططه بمصنف كان قد كتبه قبله المؤرخ الأوحدي ، وأن المقريزي قد نسب أشياء مما انتفع به لنفسه (محمد مصطفى زيادة : المؤرخون في مصر في القرن الخامس عشر الميلادي ، القرن التاسع الهجري ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، صفحات ١٠ ـ ١١) . ولكن هذا لا يمس قضيتنا الأساسية وهي اهتمام المقريزي بالكتابة عن الخطط والآثار .

كتابه « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار » (ألفه بين ١٤١٧ و١٤٣٦ م) ، وهو أهم كتبه جميعا ، ليعكس الجو الذي عاش فيه هذا المؤرخ . ولعل خير ما يضع هذه الصورة في اطارها الصحيح كمؤشر الى الاتجاه الذي نحن بصدد الحديث عنه هو ما ذكره المقريزي ذاته في حديثه عن السبب الذي أدى به الى كتابة هذا الكتاب حيث يقول في مقدمته « . . فأردت أن ألخص أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية . عن الأمم الماضية . والقرون الخالية . وما بقي بفسطاط مصر من المعاهد غير ما كاد يفنيه البلى والقدم . ولم يبق الا أن يمحو رسمها الفناء والعدم . وأذكر ما بمدينة القاهرة . من آثار القصور الزاهرة . وما اشتملت عليه من الخطط والأصقاع . وما حوته من المباني البديعة الأوضاع . . »[١٦] إلى أن يقول في موضوع آخر من المقدمة « . . ثم تزايدت العمارة . . في أيام الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة وظواهرها الى أن كادت تضيق على أهلها حتى حل بها وباء سنة تسع وأربعين وسنة احدي وستين ثم غلاء سنة ست وسبعين فخربت بها عدة أماكن فلما كانت الحوادث والمحن من سنة ست وثمانمائة شمل الخراب القاهرة ومصر والأقاليم بعامة وسأورد من ذكر الخطط ما تصل اليه قدرتي ان شاء الله تعالى »[١٧] . هذا ، وتمشيا مع الظروف والهدف المذكورين جاءت نقطة الارتكاز في الكتاب ، على غير الترتيب الزمني (على النمط التقليدي) والتي يأتي ذكرا الخطط والآثار تابعا لها وفي سياق الحديث عنها ، وإنما الخطط والآثار هي التي أصبحت ، بترتيبها المكاني ، تشكل نقطة الارتكاز ، بينما جاء ما يتصل بها من أحداث وأشخاص في الموقع التابع دون اعتبار لترتيبها الزمني ـ وهو أمر كان يدركه المقريزي وهو لا يزال بصدد التفكير في خطة الكتاب وعنوانه[١٨] .

●●●

الحقائق التي تهتم بها المصادر التاريخية التي يتعامل معها المؤرخ ، وما تختاره أو تهتم به هذه المصادر من مواضيع وتفاصيل ، عامل مؤثر ـ كما رأينا ـ تأثيرا سلبيا في توفر الحقائق التاريخية بحيث يجد الذي يتصدى لتفسير المعلومات التاريخية الخاصة بمجتمع من المجتمعات نفسه أمام صورة غير مكتملة تماما ويبقى تفسيره بعيدا بنسب متفاوتة عن الوجه الأكمل الذي كان يبتغيه . على أن الحقائق التاريخية التي لا تصلنا نتيجة لهذا الاختيار أو الاهتمام الجانبي للمصادر ليست الاعتبار الوحيد الذي يقف دون تتبع تطور المجتمعات بالصورة الكاملة التي كنا نودها ، وإنما هناك اعتبار آخر مؤداه أن المعلومات التي توردها هذه المصادر فعلا لا تشكل كلها بالضرورة « حقائق تاريخية » بالمعنى الدقيق للتسمية . إن قسما من هذه المعلومات يكون على قدر من عدم الدقة لأسباب مختلفة . وقد يكون سبب ذلك أن المؤرخ الذي نتخذ كتابته مصدرا لنا اعتمد في روايته على الرواية التي حرفت من جيل إلى جيل ، أو على تصورات غير دقيقة لدى الأشخاص الذين أخذ عنهم معلوماته ـ ونحن نجد شيئا ملحوظا من هذا عند هيرودوتوس مثلا ، رغم أن هذا المؤرخ يتوقف في كثير من المواضع في كتابته لدى ذكر حدث أو وضع أو موقف ليعطي رأيه فيما إذا كان هذا الذي وصل إليه عن طريق الرواة معقولا أو غير معقول[١٩] .

(١٦) المقريزي : ذاته ، ص ٣

(١٧) ذاته : ذاته ، الصفحة ذاتها

(١٨) ذاته : ذاته ، ص ٤ .

(١٩) عن بعض المواضع التي تجنح فيها الرواية التي اعتمد عليها هيرودوتوس الى الخيال ، فيما يخص تأريخه لشبه الجزيرة العربية أنظر على سبيل المثال :
Herodotos : III, 107, III, 113.

وقد يكون من أسباب عدم الدقة أن الفترة التي كتب فيها المؤرخ (الذي نعتمد على كتابته كمصدر) كانت كتابة التاريخ فيها تعتبر لونا من ألوان الأدب يحرص فيه الكاتب على التشويق أكثر من حرصه على الدقة ، كما هو الحال عند بعض مؤرخي العصر الاسلامي الذين حاولوا أن يوغلوا بعيدا في أخبارهم عن ماضي شبه الجزيرة العربية في عصور ما قبل الاسلام . لقد وصل الأمر في صدد ابتعادهم عن الدقة الى درجة نجد معها مؤرخا منهم ، وهو الطبري ، يظهر تحرجه من هذا الوضع ويحاول التنصل منه فيقول « فما يكن في كتابي هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستنكره قارئه أو لا يستسيغه سامعه ، من أجل أنه لا يعرف له وجها في الصحة ولا معنى في الحقيقة ، فليعلم أنه لم يؤت في ذلك من قبلنا ، وإنما أتى من بعض ناقليه إلينا ، وأنا إنما أدينا ذلك على نحو ما أدى إلينا »[٢٠] أما ابن خلدون فيعلن صراحة . وهو بسبيل الحديث عن كتابات هؤلاء المؤرخين أن « أصحابها نحوا فيها منحى القصاص وجروا على أساليبهم ولم يلتزموا فيها الصحة ولا ضمنوا لها الوثوق بها ، فلا ينبغي التعول عليها وتترك وشأنها »[٢١] .

وفي مجال الحديث عن عدم الدقة الذي يتسرب إلى بعض المعلومات التاريخية التي تحتوي عليها مصادرنا بحيث لا ترقى هذه المعلومات إلى مستوى الحقائق التاريخية ، قد يكون السبب في ذلك غرضا جانبيا ، سياسيا أو عقائديا أو انتمائيا بأية صورة أخرى بحيث يؤدي ببعض المؤرخين الذين نعتمد على كتاباتهم إلى عدم التزام الدقة في كتابتهم تحاملا على نظام سياسي أو انحيازا لنظام آخر يرتبطون به بانتماء سياسي أو بمذهب ديني . وأحد الأمثلة التي تدخل تحت هذا الاتجاه ما كتبه جمال الدين بن واصل (١٢٠٨ ـ ١٢٩٨م) المؤرخ الشامي الأصل الذي أرخ للأيوبيين ، إذ يبدو في كتابته بشكل واضح الدفاع عنهم والانحياز لحكمهم (وكانوا يتبعون المذهب السني الذي ينتمي إليه المؤرخ) في مقابل التحامل على الخلافة الفاطمية (الشيعية المذهب) التي سبقت قيام الدولة الأيوبية ـ وهو اتجاه لا يخفيه ابن واصل ، بل يعلن عنه في السطور الأولى من مقدمة كتابه حيث يقول « وبعد ؛ فهذا كتاب أوردت فيه أخبار ملوك بني أيوب ، وجملة من محاسنهم ومناقبهم ، إذ كانوا أعظم ممن تقدمهم من الملوك شانا ، وأجلهم سلطانا ، طهروا الديار المصرية من بدع الباطنية (يقصد الشيعة وشيدوا بها أركان الملة الحنفية ، فشكر الله سبحانه سعيهم . . . وأنالهم من الآخرة أعلى الرتب المنيفة »[٢٢] .

وأخيرا فقد تدخل المبالغة في نص من النصوص التي نعتمد عليها كمصدر تاريخي ، لتصبح عنصرا يؤثر في دقة الحقيقة التاريخية التي يقدمها هذا النص ، وبخاصة إذا كان يشير إلى حاكم يتحدث عن منجزاته وانتصاراته ، فالحكام يميلون عادة إلى تمجيد أنفسهم وأعمالهم وبخاصة إذا كان الحكم فرديا . ونحن نجد شاهدا على ذلك في النقوش التي تركها لنا الملك المصري القديم رعمسيس الثاني (حوالي ١٢٩٠ ـ حوالي ١٢٢٠ق.م) فيما يخص علاقته بالامبراطورية الحيثية (في آسيا الصغرى) التي كانت تنازعه السيادة على القسم الشمالي من بلاد الشام . ففي لوحة عثر عليها في أسوان (جنوبي مصر) يذكر نص من عهد هذا الملك أنه قضى في السنة الثانية من حكمه على عدد من الشعوب

---

(٢٠) الطبري : كتاب الرسل والملوك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ج ١ ، ص ٨

(٢١) ابن خلدون : العبر وديوان المبتدأ والخبر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ج ٢ ، ص ٨

(٢٢) واصل ، جمال الدين محمد بن سالم : مفرج الكروب في أخبار بني أيوب ، تحقيق جمال الدين الشيال ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ج ١ ، ص ١

من بينهم الحيثيون[٢٣]. ومع ذلك يبدو أن أي لقاء بينه وبين هؤلاء، على افتراض حدوثه، لم يكن سوى مناوشة أو لقاء غير حاسم على خير تقدير، إذ يشير نص آخر على جدران أحد المعبدين اللذين أقامهما هذا الملك في « أبو سمبل » (بمنطقة النوبة قرب حدود مصر الجنوبية) إلى معركة بينه وبين ملك الحيثيين في قادش (غربي نهر العاصي قرب طرفه الجنوبي في سورية) في السنة الخامسة من حكم رعمسيس. كذلك نجد الملك المصري يصور في هذا النص (والرسوم المحفورة المصاحبة له) انتصاره الكبير في هذه المعركة، بينما الأقرب إلى الحقيقة أن المعركة انتهت بنتيجة متعادلة، فالملك المصري لم يتمكن من الاستيلاء على قادش والملك الحيثي وجد نفسه مضطرا إلى عرض صلح قبله الملك المصري ودعمه الطرفان بمعاهدة سلام بعد ذلك بعدة سنوات[٢٤].

والشيء ذاته نجده في عدد من النصوص الآشورية التي سجل فيها الملك سجلات بيليسر الثالث (٧٤٤ - ٧٢٧ق.م) انتصاراته في صدد علاقة الآشوريين بالعرب. لقد ذكر هذا الملك في نص من هذه النصوص أنه اجتاح خمس عشرة مدينة للملك العربي إيديبعلي، بينما قد لا تزيد هذه المدن عن أن تكون في الواقع تجمعات بسيطة من سكان الخيام، فبلاد العرب لم تكن تزيد في تصور الآشوريين آنذاك عن الممر الصحراوي الذي يقع بين وادي الرافدين وبلاد الشام، وهو ممر نعرف أنه لم يكن يحتوي على خمسة عشر موقعا تصلح لأن نطلق عليها تسمية المدن. كذلك يذكر النص ذاته أن هذا الملك الآشوري قتل (ربما يقصد غنم) من أملاك الملكة بسمسي، ملكة بلاد العرب، ٣٠ ألف جمل - علما بأن هذه الملكة، شأنها شأن ملوك العرب الذين ورد ذكرهم في النصوص الآشورية، لم تكن في حقيقة الأمر أكثر من رئيسة أو زعيمة لتجمع قبلي، كما أن ٣٠ ألف جمل هو عدد مبالغ فيه في إطار هذه الدائرة الضيقة، وتبدو هذه المبالغة واضحة إذا قارنا هذا النص بنصوص أخرى مماثلة لم يكن يزيد فيها العدد عن ألف جمل[٢٥].

وهكذا، وفي ضوء هذا الاعتبار الثاني الذي تبتعد فيه المصادر التاريخية عن الدقة لسبب أو لآخر، يبتعد المؤرخ كذلك عن الحقيقة التاريخية كما ينبغي أن تكون. ولا أود أن أقول هنا إن المؤرخ يفقد الحقيقة التاريخية بصفة نهائية نتيجة لذلك، فالتحقيق التاريخي العلمي يؤدي في أحيان كثيرة إلى قدر كامل أو نسبي من استبعاد الزيف أو المبالغة عن بعض المعلومات التاريخية التي لا تمثل الحقيقة الكاملة أو لا تمثل الحقيقة على الاطلاق. ولكن يظل هناك مع ذلك قدر من المعلومات لا يصل التحقق التاريخي بشأنه إلى نتيجة حاسمة، ويبقى ما يصل إليه مجرد ترجيح أو حتى مجرد احتمال أو افتراض وهكذا، مرة أخرى، يجد المؤرخ نفسه مضطرا إلى أن يفسر أو يصور أو يتتبع التطور التاريخي الذي مر به المجتمع الذي يؤرخ له في حدود هذه الدائرة من « الحقائق التاريخية » التي لا تتصف كل جوانبها

(٢٣) Breasted, James Henry : Ancient Records, Historical Documents from the Earliest Times to the Persian Conquest, Vol. III, Chicago, 1906, 45, 478-9.

(٢٤) Ibid. : Ancient Times, pp. 250-1.

(٢٥) ANET (Ancient Near Eastern Texts, ed. J.B. Pritchard), 2nd. ed., Princeton, 1966, p. 284.
للمقارنة أنظر نصا من عهد شلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق. م) ونصا ثانيا من عهد سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق. م.) حيث يبدو عدد الألف جمل هو الوارد في اطار عمراني مماثل. النصان، على التوالي، في :
ANET : 278-79.

بالوضوح الكامل لتفسير لا يحتمل الخطأ للتطور الذي يود التعرف عليه .

ـ ٤ ـ

وأنتقل الآن إلى الشوط الأخير في صدد الحديث عن الحقيقة التاريخية ، بعد أن تعرفنا في الأشواط السابقة على تحديد الحقيقة التاريخية والتمييز بينها وبين غيرها من الحقائق في ضوء الهدف من الكتابة التاريخية ، ثم إلى طبيعة الحقيقة التاريخية ، ثم إلى مدى الاكتمال والدقة اللذين يمكن أن يتوفرا في الحقائق التاريخية المتاحة في المصادر . وفي حدود هذا الشوط الأخير أطرح الحديث عن الطريقة التي تؤدي بها الحقيقة التاريخية دورها أو وظيفتها في الكتابة التاريخية ، وإلى أي حد يمكن أن يقترب هذا الدور من الموضوعية .

لقد رأينا في مناسبات سابقة أن دور الحقيقة التاريخية هو تتبع أو تفسير التطور الذي تمر به المجتمعات ، بحيث نستطيع أن نقول عن تفسير هذا التطور التاريخي إنه محاولة في سبيل التوصل إلى « رؤية » للماضي عن طريق الربط بين الحقائق التاريخية بشكل تصبح معه متناسقة في تتابعها وفي العلاقة بين أسباب ونتائجها . والنقطة التي أود أن أثيرها هنا تتصل بفكرة « الرؤية » التي أشرت إليها . إذ ما دمنا نتحدث عن « الرؤية » فالحديث وارد عن قدر من « التخيل » الذي يحتاج إليه المؤرخ لكي يتمكن من الربط بين هذه الحقائق حتى يحصل على صورة مجسدة تنبض بالحياة للماضي الذي يريد أن يصوره في سبيل التعرف على التطور التاريخي للمجتمع الذي يؤرخ له ـ وهنا نطرق مجالا من العمل الذهني يستوجب قدرا من الحذر . ذلك أن التخيل أمر فضفاض ، إذ أنه لا يقتصر على الكتابة التاريخية وحدها ، وإنما يتسع لأنواع أخرى من الكتابة . لعل أقربها من حيث الشكل والأسلوب من الكتابة التاريخية هو كتابة الرواية ، ومن ثم يصبح من واجبنا أن نميز بين نوع التخيل الذي يحتاج إليه المؤرخ وذلك الذي يحتاج إليه الروائي حتى نستطيع أن نتعامل مع « الرؤية التاريخية » التي أسلفت الاشارة إليها على أساس لا تختلط معه الأمور .

ولعل من خير ما ظهر حول هذه القضية حتى الآن ، التحليل الذي قدمه الفيلسوف الانجليزي المعاصر ر.ج. كولنجوود R.G. Collingwood في دراسته عن « فكرة التاريخ » . وحسبما يرى هذا المفكر فنحن نستطيع أن نقول ، من زاوية معينة ، إن المؤرخ والروائي يشتركان في نوع التخيل الذي يحتاج إليه كل منهما . فكلاهما يتخذ محورا لعمله تكوين صورة تبرز تسلسل الأحداث من جهة ، إلى جانب وصف المواقف وعرض البواعث وتحليل الشخصيات من جهة أخرى . كذلك فإن كلا منهما يهدف إلى أن يجعل من الصورة التي يقدمها كلا متناسقا ترتبط فيه كل شخصية وكل موقف بباقي الشخصيات والمواقف بحيث لا يمكن أن تتصرف شخصية معينة في موقف معين إلا بشكل معين ولا يمكن أن نتخيلها تتصرف على أي نحو آخر . كذلك فإن المؤرخ والروائي لابد أن يكون ما يرد في كتابة كل منهما معقولا ومقبولا بحيث لا يدخل في هذه الكتابة إلا ما هو ضروري ، ومن ثم لا يمتد التخيل المطلوب إلا في حدود ما يحكم هذه الضرورة .

ومع ذلك ـ والكلام لا يزال للفيلسوف الانجليزي ـ فإن المؤرخ والروائي . إذا كانا يتفقان في اعتمادهما على التخيل ، فإن كلا منهما يختلف عن الآخر في نوع الصورة التي يسعى إلى تكوينها وتقديمها . وهنا نجد أن الروائي له مهمة واحدة ، هي أن تكون الصورة التي يكونها صورة متناسقة تقدم معنى معينا . أما المؤرخ فتقع على عاتقه مهمة مزدوجة : فإلى جانب تكوين صورته على نحو ما يفعله الروائي من حيث الهدف والطريقة ، فإنه يزيد على ذلك أن يتم هذا التكوين من خلال عناصر

كانت « موجودة فعلا » تتمثل في ظروف ومواقف وأحداث وقعت فعلا . وهذا القسم الثاني من مهمته المزدوجة يقتضي منه الالتزام بثلاثة أحكام منهجية لا يقع على عاتق الروائي أن يلتزم بها . وأول هذه الالتزامات هو أن الصورة التي يقدمها المؤرخ لابد أن تكون مرتبطة بمكان وزمان محددين لا يجوز التصرف فيهما بأي تغيير يستهدف المواءمة مع الصورة المطلوبة على نحو ما يفعل الروائي . وثانيهما أن التناسق المنشود في الصورة الروائية هو تناسق بين أجزاء صورة واحدة في إطار رواية واحدة دون حاجة من جانب الروائي إلى تنسيق مع صور أخرى تأتي في روايات أخرى ، على أساس أن الروايات المختلفة تشكل « عوالم مختلفة » كل منها عالم مستقل لا يتأثر اتفاقا أو اختلافا مع بقية هذه العوالم . أما في الكتابة التاريخية فلا يوجد غير « عالم تاريخي واحد » لابد أن تقوم فيه علاقة تنسيقية بين كل ما يحتوي عليه من صور حتى ولو كانت هذه مجرد علاقة مكانية أو زمانية . أما ثالث هذه الالتزامات وأهمها فهو أن الصورة التي يقدمها المؤرخ لابد أن ترتبط بالشواهد ـ وهي الحقائق التاريخية . وفي هذا الصدد فإن المحك الوحيد لصدق الصورة المذكورة يصبح سلامة هذه الرابطة ، وأية صورة لا يمكن تبريرها في حدود رابطة الشواهد تصبح بالنسبة للمؤرخ شيئا لا قيمة له على الاطلاق[٢٦] .

وأود هنا أن أضيف إلى رأي هذا المفكر أن كل ما يقدمه هذا النوع من التخيل ـ ولنسمه التخيل التاريخي ـ هو أنه يعطي المؤرخ المقدرة على ملاحظة خيوط الربط بين الحقائق التاريخية بحيث لا تصبح مجرد أحداث ومواقف لا يربط بينها سوى التجاور (أو التباعد) المكاني أو التتابع الزمني ، كما يعطيه المقدرة على الحركة في هذا المجال ، تعديلا أو تغييرا ـ ليس في الحقائق التاريخية بطبيعة الحال ، ولكن في تصور جوانب أو نقاط الربط بينها ـ بحيث يصل في النهاية إلى التفسير أو الربط الذي يعطي هذه الحقائق أكبر قدر من التناسق في دلالتها على الخط الذي يسير فيه تطور المجتمع . وغني عن البيان أن هذا التخيل ، إذا أريد التمكن منه ، يحتاج إلى استقصاء كل ما يتصل بموضوع المعالجة من الحقائق التاريخية .

كذلك أود أن أشير هنا إلى أنه ، حتى بعد حرص المؤرخ على استقصاء كل الحقائق المتصلة بالموضوع الذي يتناوله بالتفسير ، وحتى بعد انتفاعه بالقدر المطلوب من التخيل التاريخي بالتزاماته التي سبقت الاشارة إليها ، فإن « رؤيته » للماضي ـ وهي ، كما رأينا ، تشكل الهدف الأساسي من ربطه بين الحقائق التاريخية ـ قد تتأثر ببعض العوامل ، وربما كان من أهم هذه العوامل هو الاغراء الذي قد يتعرض له الباحث إذا ما لاحظ ، بشكل مبدئي ، أن عددا من الحقائق تشير بشكل ظاهر إلى اتجاه واحد أو متشابه . إن مثل هذا الموضوع قد يغري الباحث بأن يقفز إلى حكم أو تفسير بعينه قبل أن يوفي الأمر حقه من التدقيق . ذلك أنه قد يثبت بعد التدقيق اللازم أن ظروفا مختلفة ذات منطلقات مختلفة (قد تكون جانبية أو شخصية أو داخلية أو خارجية أو غير ذلك) تتعلق بكل من الحقائق المذكورة على حده ، ولكنها جميعا تشير بالمصادفة البحتة إلى اتجاه واحد ـ ومن ثم يصبح التفسير الذي يعتمد على اتجاه واحد للأحداث ، دون التحقق من « وحدة المنطلق » الذي ينبثق عنه هذا الاتجاه ، تفسيرا لا يبتعد عن احتمالات الخطأ في بعض الأحيان .

●●●

ويبقى في نهاية الحديث تساؤل عن الحقائق التاريخية

(٢٦) ARAB (Ancient Records of Assyria and Babylonia, ed. D.D. Luckenbill), vol. II, New York, 1968, Text 358, p. 158.

في صورتها المترابطة التي رأيناها تشكل تفسيرا لتطور المجتمع : هل يمكن أن يكون هذا التفسير أو هذا الربط بين الحقائق التاريخية موضوعيا ؟ وأبادر هنا فأقول إن أي حديث عن الموضوعية في هذا المجال لا يمكن أن يكون حديثا مطلقا أو حسابيا ، فالمعادلة التي نحن بصدد التعامل معها ليست معادلة رياضية تدور حول أرقام أو قيم كمية موحدة الدلالة على نحو ما نعني حين نقول ، على سبيل المثال ، إن حجم أي شكل مكعب يساوي مساحته مضروبة في ارتفاعه ، أو إن مساحة جدران هذا الشكل المكعب تساوي محيطه مضروبا في ارتفاعه أو إن مجموع زوايا أي مثلث تعادل زاويتين قائمتين - وهي قيم ثابتة كانت على ما هي عليه حتى الآن ولن تتغير في المستقبل . وإنما يدور حديثنا في مجال الربط بين الحقائق التاريخية حول معادلة إنسانية ترتبط بمجتمعات بشرية متعددة الأبعاد ، لكل مجتمع منها معتقداته الدينية أو الايديولوجية ، وحاجاته المادية وتصوراته المثالية ، وهي قيم متطورة متحركة تخص مجتمعات متطورة متحركة (تقدما أو تراجعا) ، وقد تطغى إحدى هذه القيم على الأخريات في مرحلة أو أخرى من مراحل التطور التي تمر وبها هذه المجتمعات ، ومن ثم يصبح تفسير الحقائق التاريخية في تلك المرحلة أكثر تأثرا منه بالقيم الأخرى . إذن فالموضوعية المطلوبة هنا تصبح بالضرورة موضوعية « مرنة » تختلف عن موضوعية العلوم التجريبية والمعادلات الرياضية ، ولكنها لا تفقد مع ذلك كنهها أو ماهيتها كموضوعية ، وإنما يصبح لها توصيفها الخاص الذي ينبع من طبيعتها ، بحيث يمكن أن نطلق عليها تسمية « الموضوعية التاريخية » كنوع من الموضوعية خاص بذاته .

وسأحاول الآن أن أتعامل مع هذه « الموضوعية التاريخية » على صعيدين : أحدهما يتصل بعلاقة الحقائق التاريخية بالمذاهب الفكرية التاريخية المتعددة التي استقرت حتى الآن والتي تضمن كل منها نظريته المتكاملة الخاصة به للربط بين هذه الحقائق بهدف تفسير التطورات التي تمر بها المجتمعات . والصعيد الآخر يتصل بالموقف الشخصي للمؤرخ (بغض النظر عن ارتباطه أو عدم ارتباطه بهذا المذهب التاريخي أو ذاك) من حيث قدرته أو عدم قدرته على الابتعاد عن الذاتية والالتزام بالموضوعية التاريخية في معالجته أو تفسيره للحقائق التاريخية المتصلة بالتطور الذي يكتب عنه . وفيما يخص الصعيد الأول أود أن أذكر أن المذاهب الفكرية التي ظهرت حتى الوقت الحالي اختلفت فيما بينها إلى حد التناقض في بعض الأحيان . فالتفسير الديني ، على سبيل المثال ، يرد التطور التاريخي بأحداثه ومواقفه إلى المشيئة الإلهية التي تتحكم في هذا التطور وتوجهه ، والتفسير المثالي يرى أنصاره أن قانونا أزليا هو الذي يحدد مسار التطور بحيث ينتهي المجتمع الانساني من خلال مراحل تطوره إلى تحقيق ذاته بالوصول إلى هدف محدد ، والتفسير المادي يرد سير الأحداث وتطورها إلى تطور أدوات الانتاج وأثر ذلك على تطور علاقات الانتاج وما يؤدي إليه ذلك من صراع بين طبقات المجتمع يظل مستمرا حتى لا تصبح هناك إلا طبقة واحدة هي الطبقة الكادحة ، والتفسير الحضاري ينظر إلى تطور المجتمعات على أنه المحصلة الأخيرة للتحدي الذي تقدمه البيئة أو الظروف من جهة ومدى نجاح المجتمعات المختلفة (أو عدم نجاحها) في الاستجابة المناسبة لهذا التحدي .

ومع ذلك فالاختلاف بين هذه المذاهب في تفسير الحقائق التاريخية المتصلة بتطور المجتمعات يظل أمرا طبيعيا ، طالما أن أي مجتمع بشري هو بالضرورة كيان متعدد الأبعاد على نحو ما أسلفت - ومن هنا نستطيع أن نطبق أيا من هذه المذاهب ، سواء وحده أو بالتكامل مع غيره ، دون أن أرى في ذلك ابتعادا عن الموضوعية

التاريخية التي عرفنا طبيعتها وتوصيفها . وعلى سبيل المثال ففي مقدورنا أن نفسر نشوء الحضارتين المصرية القديمة والسومرية في ضوء المذهب الحضاري الذي رأيناه يقوم على نظرية التحدي والاستجابة ، وهو المذهب الذي أرسى قواعده المؤرخ الانجليزي أرنولد توينبي Arnold Toynbee بين الثلاثينات والخمسينات من القرن الحالي . وفي حدود التفسير الذي يقدمه توينبي باقناع ملحوظ من خلال الحقائق المتوفرة ، فإن الحزام الصحراوي الممتد بين غربي النصف الشمالي من إفريقيا غربا والهضبة الايرانية شرقا ، كان في دهر البلايستوسين (وهو آخر الدهور الجغرافية) منطقة تهطل عليها الأمطار الغزيرة ، ومن ثم منطقة خضراء غنية بالغابات والنباتات البرية ، ثم حل بها الجفاف ومن ثم التصحر في نهاية ذلك العصر ، فشهدت المنطقة أنواعا مختلفة من الاستجابة لهذا التحدي الذي فرضه تطور البيئة ، كان أحدها تغير بعض الجماعات لمواطن إقامتهم فتراجعوا مع الخضرة المتراجعة شمالا أو جنوبا (حسب ملامح المنطقة) ، وكان النوع الثاني من الاستجابة هو بقاء بعض الجماعات في مواطن إقامتهم مع تغييرهم لطريقة حياتهم ، فتحولوا من الحياة التي كانت تقوم على صيد الحيوانات البرية إلى حياة الرعي الفقيرة في حدود ما تنتجه البيئة المتصحرة من أعشاب ، أما النوع الثالث من الاستجابة للتحدي المذكور فهو ما قامت به جماعات ثالثة من تغيير لمواطن إقامتهم ولطريقة حياتهم في الوقت ذاته : فقد نزحت هذه المجموعات تحت عوامل اليأس أو الجرأة النادرة من المناطق التي جفت إلى الجزء الشمالي من وادي النيل أو الجزء الجنوبي من وادي الرافدين ، فغيروا وجه الطبيعة هناك من الأحراش والمستنقعات التي لم تكن تصلح إلا لحياة الزواحف والحيوانات الوحشية ، وذلك عن طريق تجفيف المستنقعات وشق القنوات لتصبح نقطة الانطلاق لكل من الحضارة المصرية في شمالي وادي النيل والحضارة السومرية في جنوبي وادي الرافدين[٢٧].

وعلى سبيل مثال آخر فنحن نستطيع أن نربط ، ضمن عدة تفسيرات ، بين الحقائق التاريخية المتصلة بسقوط المجتمع الاقطاعي الذي كان يمثله حكم آل بوربون Bourbon في فرنسا على أثر انفجار الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ، وسقوط المجتمع الاقطاعي الذي كان يمثله حكم آل رومانوف Romanoff في روسيا على أثر انفجار الثورة البلشفية في ١٩١٧ . إن كلا من هذين الحدثين الكبيرين يمكن تفسيره في ضوء المذهب المادي الذي يقوم على أساس من صراع الطبقات ، فقد كانت علاقات الانتاج ، بين الطبقة الحاكمة باستغلالها المبالغ فيه والطبقة أو الطبقات المحكومة بتململها المتزايد ، في أشد حالات التوتر - ومن ثم كان انفجار الصراع بينها أمرا منتظرا إن لم يكن في الواقع أمرا لا محيص عنه . على أننا نستطيع ، من جهة أخرى ، أن ننظر إلى القضاء على المجتمع الاقطاعي في كل من البلدين - بكل ما كان يشيع في ذلك المجتمع من تجبر وبذخ وتفسخ وتسيب بين صفوف الطبقة الأرستقراطية وبما انتهى إليه ذلك من تصفية جسدية إلى جانب تصفية النظام سياسيا واجتماعيا واقتصاديا - في ضوء التفسير الديني الذي تقدمه الآية القرآنية « وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا »[٢٨]. إذا أخذنا كلمة « قرية » بشكل عام لتعني مجتمع الاقطاعيين أو مجتمع الأرستقراطيين . والحدثان ذاتهما نستطيع أن ننظر إليهما من خلال التفسير « العمراني » للتاريخ الذي قدمه

(٢٧) Collingwood, R.G. : The Idea of History (Oxford-New York), 1946, pp. 68-70.

(٢٨) سورة الاسراء : آية ١٦

المؤرخ العربي عبدالرحمن بن خلدون في مقدمة تاريخه « العبر وديوان المبتدأ والخبر » في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . وفي هذا الصدد فإننا إذا تجاوزنا عن بعض التفاصيل الموضعية المتصلة بظروف ذلك العصر مثل تسميات « البداوة » و« الحضارة » التي يطلقها ابن خلدون على مراحل التطور الاجتماعي ، نجد أن كلا من النظامين الاقطاعيين في فرنسا وروسيا كانا قد وصلا إلى المرحلة الثالثة من مراحل تطور المجتمع حسب تقسيم المؤرخ العربي ، وهي « سن الرجوع » التي يعين بها مرحلة الانحدار (بعد تطورهما « من سن التزيد إلى سن الوقوف » بمعنى مرحلة الصعود ومرحلة الركود) التي تنتهي بسقوط الدولة ـ وهو تفسير أو تقسيم يعبر عنه في تصوز آخر حين يتحدث عن الجيل الثالث الذي ينسى فيه الحكام « عهد البداوة والخشونة » المعاصر للجيل الأول ، بعد أن يكونوا قد مروا « من البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف » في الجيل الثاني ، ووصلوا في هذا الجيل الثالث إلى حيث « يبلغ فيهم الترف غايته » ويكون هذا إيذانا بالانهيار(٢٩).

والأمثلة في الواقع لا تكاد تنتهي للتدليل على أن الربط بين الحقائق التاريخية يظل محافظا على موضوعيته التاريخية المرنة سواء أكان ذلك في ضوء تفسير واحد أم في ضوء مجموعة متكاملة من التفسيرات للحدث الواحد . ولكن الوضع يتغير فيخرج الربط بين الحقائق التاريخية عن الموضوعية التاريخية ، رغم مرونتها ، إذا حاول أحد المؤرخين أن يفرض مذهبا معينا للتفسير التاريخي ، ماديا أو مثاليا أو حضاريا أو غير ذلك ، لمجرد أنه يميل اليه بسبب انتماء فكري أو طبقي أو ديني مثلا ، على تطور يمر به مجتمع في ظروف لا تحتمل هذا التفسير ـ وهي ظروف واردة في كثير من الأحيان . وعلى سبيل المثال فإن المرحلة الأولى من انتشار الدعوة الاسلامية لا نستطيع أن نفسرها تفسيرا كاملا من خلال المذهب المادي (الذي يرد التطورات التاريخية الى الصراع بين الطبقات) دون أن تواجهنا بعض العقبات . وإحدى العقبات الأساسية في هذا الصدد هي أن كلا من أتباع هذه الدعوة ومعارضيها كانوا يضمون في صفوفهم جماعات من طبقات متماثلة على الجانبين . فقد كان من بين من دخلوا الاسلام في بدايات انتشاره أبو بكر وعمر بن الخطاب وخالد بن الوليد ، وهم من سراة قريش وكبار تجارهم ، الى جانب أعداد من الطبقة الاجتماعية المتدنية وطبقة العبيد الذين كان من بينهم بلال الذي أصبح مؤذن الرسول ، بينما كان على الجانب الآخر نفس التقسيم الطبقي ، فهناك أبو سفيان بن حرب وأبو لهب وكعب بن الأشرف من سراة القوم(٣٠) ، وهناك الطبقة الاجتماعية المتدنية التي كانت تعمل لحسابهم ، ثم طبقة العبيد الذين كان من بينهم « وحشي » غلام جبير بن مطعم الذي قتل حمزة عم الرسول (ص) لحساب هند بنت عتبة في موقعة أحد . والشيء ذاته ينطبق على مناسبات أخرى يطغى فيها المد القومي أو الوطني على الصراع الطبقي على نحو ما حدث ، مثلا ، في مرحلة المقاومة السلبية التي نادى بها وقادها الزعيم الهندي المهاتما غاندي ضد المستعمرين البريطانيين ، فقد ضمت صفوف هذه المقاومة جموعا من كل طبقات المجتمع الهندي ، ابتداء من طبقة « المنبوذين » في أدنى السلم الاجتماعي الى أعلى هذا السلم حيث طبقة « البراهمة » التي كان ينتمي اليها كل

(٢٩) إبن خلدون : مقدمة ابن خلدون (تحقيق علي عبدالواحد وافي) ط ٢ ، ج ٢ ، نشر لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، صفحات ٦٥٦ ـ ٦٥٧ .

(٣٠) بلغ من ثروة أبي سفيان من تجارته أن كانت له ضيعة في البلقاء ببلاد الشام (البلاذري : فتوح البلدان ، طبعة ليدن ، ص ١٢٩) . عن ثروة أبي لهب ، القرآن الكريم ، سورة المسد : آيات ١ ـ ٢ ، عن وضع كعب بن الأشرف من حيث الثروة والطبقة ، الواقدي : مغازي رسول الله ، القاهرة ١٩٤٨ ، صفحات ٩٠ ـ ٩١ .

من غاندي ذاته وساعده الأيمن جواهر لال نهرو الذي أصبح أول رئيس لحكومة الهند بعد حصولها على الاستقلال في أعقاب الحرب العالمية الثانية .

هكذا ، اذن ، تتراجع الموضوعية التاريخية المقبولة (رغم مرونتها) الى ذاتية غير مقبولة اذا حاول المؤرخ أن يفرض تفسيرا يتبع مذهبا تاريخيا معينا في مواضع تتجاوز هذا التفسير . وهو أمر يحدث كذلك ، وان كان بتفاصيل مختلفة ، اذا انتقلنا الى الصعيد الآخر الذي أسلفت الاشارة اليه في مجال التأثير على الموضوعية التاريخية ، وهو صعيد الموقف الشخصي للمؤرخ ، بغض النظر عن المذهب التاريخي الذي ينتمي اليه . وربما كان من أقوى العوامل التي تؤثر في المؤرخ فتجعله يجنح الى الابتعاد عن الموضوعية ، ما قدمه في بداية الخمسينيات من القرن الحالي الفيلسوف و . هـ . ترولش W. H. Walsh الذي ضمن ما أورده في هذا الصدد ثلاثة عوامل :[٣١] أحدها التعصب الفردي من جانب المؤرخ إزاء شخص أو فئة أو جماعة ، اما تحيزا لهم أو تحاملا عليهم . ومن بين ما يقدمه هذا المفكر للتدليل على ذلك ، ما أظهره المؤرخ هـ . ج . ولز H. G. Wells من تحامل على فئة القادة العسكريين في كتابه « الملامح العامة للتاريخ » Qutline of History ، وكان هذا التحامل من المآخذ الكبرى التي أخذت على الكاتب الكبير . وأود أن أضيف في هذا المقام أن مثل هذا التعصب الشخصي من جانب الكاتب كثيرا ما يؤدي به الى تجاهل أو تخطي شواهد تاريخية مؤكدة ومتاحة تشير الى عكس الحكم الذي توصل اليه . ونحن نلحظ ذلك مثلا في موقف الفيلسوف البريطاني المعاصر برتراند رسل Bertrand Russell وهو يؤرخ للفلسفة الغربية ، حيث يظهر تحيزه الكامل للتفوق الفكري عند اليونان الذين يذكر عنهم أنهم « اخترعوا » العلوم والرياضة من بين انجازاتهم العديدة ، وفيما يخص الرياضة ، على سبيل المثال ، يذكر أن المصريين والعراقيين القدماء عرفوا الحساب شيئا من الهندسة ، ولكن معرفتهم في هذا المجال لم تصل الا الى « أحكام عامة مبنية على التجربة العملية لا على التنظير العلمي » أو rules of rhumb حسب تعبيره[٣٢] ـ وهو حكم يصعب الاقتناع به في ضوء التنظير العلمي الرياضي البالغ في دقته وتفوقه والذي تركه لنا المصريون مسجلا على البردية التي تعرف الآن باسم « بردية رايند للرياضيات » Rhind Mathematical Papyrus وهي ترجع الى القرن السادس عشر ق . م . وقد تم اكتشافها ونشرها في أوائل العشرينات من القرن الحالي[٣٣] . ونفس القدر من صعوبة الاقتناع يتكرر إذا عرفنا أن الأصل الذي أخذ عنه عالم الرياضيات اليوناني فيثاغورس Pythagoras (القرن السادس ق . م .) نظريته وضعه علماء الرياضيات العراقيون قبل عصر العالم اليوناني بقرون عديدة . ولا يزال هذا الأصل موجودا في نقشه المسماري على لوح من الطين المحروق في المتحف الوطني للآثار في بغداد الى جانب أربع تراجم له ، احداها عربية وثلاث بلغات أوروبية ـ والى جانبها جميعا نسخة من النظرية اليونانية المنقولة[٣٤] .

والعامل الثاني الذي يقدمه ولش في مجال الحديث عن العوامل التي تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ

---

(٣١) Walsh, W.H. : Introduction to Philosophy of History, London, 1951, pp. 100-11.

(٣٢) Russell, Bertrand : A History of Westen Philosophy (Touchstone Books), New York, p. 3.

(٣٣) Peet, T. Eric : The Rhind Mathematical Papyrus, London, 1923.

(٣٤) مشاهدة شخصية للباحث في متحف الآثار في بغداد

فتبعده عن الموضوعية ، هـو « التعصب الجماعي » ، مرة أخرى تحيزا أو تحاملا ، لدى الجماعة التي ينتمي المؤرخ اليها كأن يكـون المؤرخ من الانجليز الـذين يعتزون بانتمائهم الوطني بشكل خاص ، أو من الطبقة الكـادحـة ذات الشعـور الـطبقي الحـاد ، أو من البـروتستنتيـن المبـالغـين في تحمسهم الـديني . ونحن نستطيع في الواقع أن نضم الى هؤلاء قائمة طويلة من الجماعات ذات الأنواع المختلفة من الانتماء : العرب ، اليهـود ، الرأسمـاليـون ، مجتمـع التمييـز العنصـري بشقيـه . . . الـخ . وعيب هـذا النـوع من التعصب (تمييزا له عن التعصب الشخصي الذي سبقت الاشارة اليـه) ، هو أن التعصب الجمـاعي يكـون أصعب في تبينه ، ومن ثم أصعب في التخلص منه ، لأنـه كثيرا مـا يقوم عـلى أساس من المـواقف التي يمكن تبريـرهـا بالحقائق التاريخية . وأود ، في هذا المقام ، أن أضيف الى رأي صاحب هذا التحليل أن أحد أخطاء الكتابة التاريخية التي يتسلل اليها هذا التعصب الجماعي هو أن المؤرخ قد يكتفي بنوع واحد من الحقائق التي يربط بينها (كأن تكون هذه الحقائق متصلة بتصرفات أو مواقف مستعمر سابق مثلا) ليفسر تطورا معينا في المجتمـع ـ وذلك دون أن يهتم أساسـا ، أو دون أن يهتم بالقـدر الكافي ، بحقائق تاريخية أخرى قد تسهم في تفسير هذا التطور تفسيرا أكثر تكاملا .

وفي مقدورنا أن نقدم مثالا على هذا لو افترضنا أن مؤرخـا سودانيـا ينتمي الى الجيـل الـذي قـاسى من الاستعمـار البـريــطاني ، أراد أن يكتب عن الاتجـاه الانفصـالي في جنـوبي السـودان . . إن هـذا الكـاتب يستطيع دون شك أن يرد جذور هذا الاتجـاه الى فترة الحكم البريطاني التي عمدت خلالها السياسة البريطانية الى تصعيب الاتصال بين شمالي السودان وجنوبيه بكافة الوسائل الممكنة ـ وهو أمر يمكن التدليل عليه بالحقائق التـاريخية التي تخص الادارة البـريطانيـة في السودان . ولكن من الـوارد أن ينسـاق المؤرخ هنـا مـع المـوقف الجماعي لجيله الذي عانى من هذه الادارة ، فيرد القسم الأسـاسي من أسبـاب ظهـور الاتجـاه الانفصـالي الى تصرفات الادارة البريطانية ، دون أن يهتم بالقدر الكافي بتتبع حقائق تاريخية أخرى تكون قد أسهمت في ذلك ، وهي حقائق قد يكون من بينها ، عـلى سبيل المثـال ، الفارق في المستوى المعيشي والتنمية الاقتصادية بين أبناء الشمال والجنوب ، أو الارتباط القبلي بين الجنوب وما يجاوره من مناطق خـارج حدود السـودان ، أو الفارق الثقافي (المتعلق بأسلوب الحياة والفكر) بين المنطقتين ، أو أية تصورات عن اختلاف الانتماء العنصري ، سواء أكانت حقيقية أم غير حقيقية . ان كل هذه أمـور ربما تكـون الادارة البريـطانية قـد أكدت عليهـا ووظفتهـا لصالحها ، ولكنها تظل حقائق موجودة رغم ذلك ، حتى ولو كان ذلك بنسبة محدودة ـ ومن ثم يصبح نـوعا من الابتعاد عن الموضوعية التاريخية ألا يـولي المؤرخ هذه الحقائق القدر اللازم من الاهتمام .

ثم نأتي الى أدق وأصعب العوامل التي يمكن أن تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ لتبعده عن المـوضوعيـة التاريخية المطلوبة . وهذا العامل هو أن أي مؤرخ انما يبدأ في تأريخه للعصور السابقة لعصره (أو للمجتمعات الأخـرى) وهـو يحمـل أفكـارا معينـة ، هي محصلة تجارية ، سواء أكانت تجارب شخصية أم كانت مكتسبة من الآخـرين . وحقيقـة أن المؤرخ لا بـد أن يحـاول التوصل عن طريق التخيل الى وضع نفسه مكان الذين يؤرخ لهم بحيث يستـطيـع أن ينـظر الى الأحـداث والمواقف من خلال أفكارهم وانطباعاتهم وتصـوراتهم عـلى قدر الامكـان . ولكن يبدو مـع ذلك أن وضـع

الانسان لنفسه في موقف أبناء عصر آخر أو مجتمع آخر وتقمصه لشخصيتهم والنظر من خلال تصوراتهم ليس أمرا سهلا أو تلقائيا . فالمؤرخ لا يستطيع مجرد البدء في هذا النوع من التفهم لأفكار وتصورات الآخرين دون أن تكون لديه بعض الأفكار المبدئية عن الطبيعة الانسانية ، عما هو معقول وطبيعي في التصرف الانساني - وهنا ، بالتحديد ، يكون الابتعاد عن الموضوعية والاقتراب من الذاتية ، اذ أن نظرة المؤرخ ، التي تنبع من تجاربه هو ، هي التي تشكل تصوراته عما هو معقول وطبيعي .

هذه هي العوامل التي يمكن أن تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ كما قدمها الفيلسوف الانجليزي و . هـ . وولش ، وكما أضفت اليها ، تنظيرا أو تدعيما بالأمثلة . فهل تؤدي هذه العوامل الى فقدان الموضوعية التاريخية ؟ إن وولش يجتهد في أكثر من موضع في أن يقترح العلاج الذي يراه لكل من هذه العوامل . ففيما يخص العامل الأول ، وهو التعصب الشخصي ، انحيازا أو تحاملا ، إزاء شخص أو فئة من الناس ، يرى هذا المفكر أن ادراك المؤرخ لموقفه المتعصب ، أو وضع الآخرين لكتابته بأنها رديئة بسبب هذا الموقف ، كفيل بأن يعدل الضرر الذي يمكن أن يسببه هذا العامل . وفيما يخص العامل الثاني ، وهو التعصب الجماعي (مرة أخرى انحيازا أو تحاملا) من جانب الجماعة التي ينتمي اليها المؤرخ ، فيمكن علاجه عن طريق مطابقة التفسير الذي يقدمه المؤرخ (للتطور الذي يتعامل معه) بالحقائق التاريخية ، فما توافق معها كان صحيحا والا فلا بد من استبعاده . أما العامل الأخير ، وهو النظرة المبدئية الكامنة في شخصية المؤلف وتكوينه وهو يحكم على ما هو طبيعي ومعقول فيما يخص تصرفات المجتمعات الأخرى التي تختلف عنه زمانا ومكانا ، فيبدي وولش تشككه في مقدرة المؤرخ على التخلص منها . وهو يعبر عن ذلك حين يذكر أن مجرد عزم المؤرخ على تجريد نفسه من نظرته الشخصية المبدئية في تفسير أعمال الآخرين ليس في حد ذاته كافيا لكي يصبح هذا التجرد أمرا واقعا . وهو يسلم بذلك التشكك في الحصول على الموضوعية المنشودة حين يقول « إن من يتجاهل ذلك (العامل الأخير) تجاهلا تاما يصبح كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال »[٣٥] .

ولكن ، هل يظل ملف الموضوعية التاريخية مفتوحا دون التوصل الى حكم نهائي في هذه القضية ؟ أغلب الظن أن الأمر هو فعلا كذلك - على الأقل في حدود المنظور . ومع ذلك فقد حاول مفكر آخر سبق وولش بقرن كامل ، وهو المؤرخ الاميركي كارل ل . بكر Carl L. Becker (١٨٧٣ - ١٩٤٥) أن يدلي بدلوه في التوصل الى كلمة ختامية في هذا الموضوع[٣٦] ، وقد كان رأيه هو أن الحقيقة التاريخية ليست مثل الحقيقة في العلوم التجريبية حيث يمكن اعادة التجربة مرات بلا عد حتى نتحقق منها تحققا كاملا ونهائيا ، وانما تحدث الحقيقة التاريخية مرة واحدة وتنتهي دون أن تكون هناك وسيلة ، أيا كانت ، لاستعادتها ، ولا يتبقى منها الا الوثيقة التي يتم تسجيلها حسب التصور الذاتي لمن يقوم بهذا التسجيل . وفي ضوء هذا المفهوم فان اهتمامنا بالحقيقة التاريخية (التي لم يعد لها وجود) لا يمكن أن يكون لذاتها ، طالما أننا نعيش الآن وليس في الوقت الذي

(٣٥) Walsh : op. cit., p. 111.

(٣٦) Becker, Carl. L. : What are Historical Facts? (in : Philosophy of History in our Time, an Anthology selected by Hans Meyerhoff, New York, 1959, pp. 120-37.

وقعت فيه هذه الحقيقة ، وانما يكون اهتمامنا بما تبقى منها (في حدود الشكل الذي اتخذته عند تسجيلها ، « وفي ضوء هذا الاهتمام نبني تصورنا لها حسب احتياجاتنا وأهدافنا »(٣٧) .

ورغم أن ما يذكره بكر فيه قدر لا يمكن تجاهله من الحقيقة ، الا أني أجد قدرا من الصعوبة في الاقتناع بهذا الرأي ، ربما بسبب جرأته ، وربما بسبب واقعيته الزائدة التي تجرد الحقيقة التاريخية بكل بساطة من علاقتها الموضوعية بالماضي لتجعلها ذاتية سواء فيما يخص تسجيلها في وقت حدوثها . أم فيما يخص تلقيها من جانبنا في الموقف الذي نعيشه . ولعل كل ما أستطيع تقديمه في ختام هذا الحديث هو أن أذكر بما قلته في مناسبة سابقة من أننا لسنا بصدد موضوعية ثابتة مطلقة على نحو ما نجد في العلوم الرياضية والطبيعية ، وانما نحن بصدد موضوعية إنسانية مرنة هي الموضوعية التاريخية التي توازي حياة المجتمعات الانسانية لكل ما لهذه المجتمعات من أبعاد متكاملة ، رغم ما يبدو من تعارض هذه الأبعاد وتناقضها في بعض الأحيان وبسبب ذلك ـ وهي موضوعية يجدر بنا أن نتعامل معها على أساس من طبيعتها دون أن نقحم عليها ما يتعارض وهذه الطبيعة .

❊ ❊ ❊

(٣٧) Ibid. : op. cit., p. 133.

مسرح الطليعة الفرنسي*

تأليف: رولان بارت
ترجمة: رشيد بناخي

ما هي الطليعة ؟ ان مفهومها أساسا نسبي وملتبس . فكل أثر يحمل قطيعة مع ما سبقه ، تهيأ له في وقته أن يكون عملا طليعيا ولو كنا ننظر اليه في عصرنا على أنه متجاوز ، وربما كانت هذه حالة مسرحية هرناني Hernaniمثلا [١] . ذلك أنه يكفي بالنسبة لاثر أدبي أن يقاطع بطريقة عنيفة التقليد الادبي السائد في عصره وأن يحمل في أسلوبه نفس التحدي لكي يكون عملا طليعيا . ولكن يكفي أيضا أن يلحقه التقليد الادبي وأن يضمه اليه عن طريق مرونة تصيبه حتى يصبح هذا العمل الطليعي كلا سيكيا ، بل وربما متجاوزا .

واذا كانت الطليعة ظاهرة منتظمة ، فأنها ليست بالضرورة أبدية الوجود أو ثابتة : فقد وجدت فترات زمنية لم تعرف حركة طليعية ، وربما سيوجد ذات يوم فن متحرر في آن واحد من التحدي ومن الاكاديمية . الا انه يظهر انه لكي توجد حركة طليعية فعلى المجتمع ان يوفر شرطين تاريخيين . الاول : فن سائد ذو طبيعة محافظة الى حد ما ، والثاني : نظام ذو بنية ليبرالية . يجب ، بمعنى آخر ، ان يجد التحدي في نفس الوقت مبرره وحريته . ولهذا نجد الطليعية مستحيلة في المجتمعات التي تكون فيها الآداب خاضعة لرقابة عامة (مثلا في نظام من نمط لويس الرابع عشر) ، وكذلك في المجتمعات التي يكون الفن فيها حرا تماما ، لا يكون للطليعية مبرر ، وهذا التحرر الاخير هو في جملته تصور طوباوي ، لكن تحررات جزئية يمكن ان توجد : (فرسمنا المعاصر هو عامة متحرر حتى انه لم تعد تعرف له طليعة) [٢] .

(*) المقالة منشورة في مجلة « الفرنسية في العالم »
"Le Francais dans le Monde"
عدد ٢ ، يونيو - يوليو ١٩٦١ .

(١) هرناني : Hernani مسرحية لفيكتور هوغو ، سجلت رسميا المعركة بين الكلاسيكية والرومنسية في المسرح ، ونجاحها كان للحركة الشابة

(٢) ضمير جماعة المتكلمين المستعمل هنا يقصد به الكاتب الفرنسيين الذين يتكلم بلسانهم .

فالطليعية اذن مرتبطة وظيفيا بوجود محافظة سائدة دون ان تكون هذا المحافظة مستبدة ، وهذا سبب ازدهارها بسهولة في المجتمع البورجوازي الليبرالي في اوائل القرن العشرين . ولكن الطليعية وان كانت متحدية فإنها ليست هدامة بتاتا : فالكاتب الطليعي يوجد في وضع متناقض ، والمفارقة في وضعه تربكه وتحده : ذلك أنه ، من جهة ، يرفض بشدة الجماليات الكلاسيكية لطبقته التي ينتمي إليها ، ولكنه ، من جهة أخرى ، في حاجة الى هذه الطبقة لتكون جمهوره : ففي هذا المجتمع البورجوازي مثلا ، يرفض الكاتب الطليعي القيم البورجوازية ، ولكن هذا الرفض الذي هو مضمون انتاجه ، ليس هناك الا الجمهور البورجوازي لاستهلاكه : فرغم المظاهر اذن تبقى الطليعية خلافا عائليا . ومثلما هو الحال في كل الخلافات العائلية ، يبقى الخلاف متضمنا تحدياً محدوداً : فبين الكاتب والجمهور يوجد نزاع! (كثيرمن المتفرجين المحنقين كانوا يغادرون عروض « في انتظار غودو ») ولكن هذا النزاع ان لم يكن بسيطا (هامشيا) فانه على الاقل مكبوت : ان الفن الطليعي (ولا سيما المسرح) فن قلق .

وليس هناك ما يصور هشاشة الطليعية أفضل من المسرح الفرنسي : فقبل حوالي عشر سنوات برزت كتلة من الكتابات والاخراجات التي كانت تزعج الجمهور والنقد التقليدي بما فيه الكفاية ، لكي تثبت حقيقة كونه مسرحاً لاشك في طليعيته (هذا هو المسرح الذي سأتناوله الآن) واليوم نجد ان الكتاب قد غيروا طرقهم وسلموا في مسرح التحدي : فمسرح الطليعة الآن هو ، بطريقة مفارقة ، قد اصبح مسرحاً للتاريخ ، وعند الكتابة عنه فإننا نطيب ذكره فقط . وإجمالا ، فإن ما أتحدث عنه هنا هو اسطورة الطليعة . لذلك لن أتردد في الاقتصار على أعلامها الاكثر شهرة (أداموف ، بيكيت ، يونسكو) مضحياً بكتاب آخرين كانوا هم أيضا ، ولكن بشهرة أقل ، كتاباً مسرحيين طليعيين (أوديبرتي ، غيلديرود ، بيشيت ، تارديو ، غوتيي ، ج . شحادة ، جينيه) .

أولاً (وهذا ربما كان الأكثر أهمية) : أين كان يقدم هذا المسرح ؟

لقد كان يقدم أساساً في مسارح صغيرة جدا ، فالقاعات الطليعية الموجودة في الضفة اليسرى لنهر السين لم تكن تسع بتاتاً أكثر من مائة أو مائتي مقعد ، وهذا الرقم في الاقتصاديات الحالية لمسرحنا ليس مربحا ، وهذا يعني أنه حتى في حالة النجاح التام (وهذا لا يحدث بتاتاً للانتاجات الطليعية) يبقى هذا المسرح محكوماً عليه بالموت الاقتصادي ، قاعاته أغلبها اندثرت الآن : فقد تحول بعضها الى مراثب وبعضها الى قاعات سينمائية . والتي لاتزال صامدة منها ، حكم عليها مردودها الضئيل بأن تصبح ذات فقرحقيقي في الاسلوب .

من كان جمهور هذا المسرح ؟

لقد كان في أغلبه جمهورا مثقفا ، بمعنى أنه كان ، إذا جاز التعبير ، يشكل طبقة مغلقة ، صادرة عن البورجوازية ، لكنها تقبل أن تحتج ضدها ، وجمهور الطليعة هذا لم يكن متسيسا : لقد كان الأمر يتعلق فقط بهدم جمالي (استتيكي) بل ربما أخلاقي (عند جينيه على سبيل المثال) ، دون أن يكون ذلك ثورياً أبدا . ونتج عن هذا أن أعداء هذا المسرح لم يبنوا عداءهم الا على أسباب أخلاقية ، وحالات نفسية . فالنقد المهم ، نقد الصحف الجدية ، كثيرا ما رفض الطليعة بحدة ، بل بغضب ، ولكن ذلك الموقف كان مؤقتا ، لقد كان فيه اعاقة سببت بعض التأخير ، ولكنها لم تضع أمام الطليعة سدودا محطمة . إلا أن هذا النقد بامتلاكه لقوة

اقتصادية (كان يقال ان نقدا جيدا في جريدة بورجوازية كبيرة يساوي في الدعاية حوالي المليون من الفرنكات) ولصنعه ببضع كلمات نجاح أو فشل عرض من العروض ، فإن نزواته ، بغض النظر عن طيشها ، قد مارست نوعا من حق الحياة أو الموت على مسرح الطليعة : العداوة القوية لها مفعول سريع .

يُضاف الى هذا : أن حالة الجمهور المحافظ (ونقده ايضا) هي أن يواجه بقليل من الحدة ومن المعارضة الفلسفية العميقة ذلك المسرح نفسه الذي يحتج ضده ، وهنا نلمس الالتباس الذي يطبع في المنطلق كل عمل طليعي : وهو الاحتجاج ضد جمهور حاجته إليه حيوية . ويمكن القول ان بين الطليعة والبورجوازية (بالمعنى الاخلاقي للكلمة) هناك ما يمكن أن نسميه لعبة ، هي أخطر على الاولى منها على الثانية : لان الطليعة توجد تحت رحمة خصمها .

●●●

وجمالية (استتيكيّة) مسرح الطليعة الذي أتحدث عنه هنا مدينة بالكثير في اطلاقها بل بالكثير من قواعدها لكتاب أنطونان أرتو « المسرح وقرينه » (١٩٣٨) فقد جعل هذا السريالي الكبير التجربة المسرحية « راديكالية » عندما طالبها بأن تجرؤ على تغيير شامل في كل أنماط الحياة ، وذلك عن طريق قواعد جديدة ، ستكون في جزء كبير منها قواعد مسرح الطليعة : يجب ان يتم استيعاب الفكر تماما داخل فيزيائية الحركة الدرامية . فليست هناك حركة باطنية ولا رسْم للنفسيات بل ولا رموز . وهذا معاكس لما يتصوره البورجوازي عن الطليعة غالبا : فكل رمز هو حقيقة . لقد قام آرتو هنا بطوطمة الأشياء الحسية ، وأراد من جمهوره أن يدخل في علاقة مع المادة المسرحية تشبه علاقة الانسان البدائي مع حفلة طقوسية ، ومسرح اللاثقافة هذا L'anticulture(يرفض أرتو بعنف واحتقار كل المسرح التقليدي ، الذي يعالج قضايا متعلقة بالمال ، أو الوصولية الاجتماعية ، أو الجنس المهذب) تلزمه بالطبع لغة متحررة هي الاخرى : لذا لا يلزم فقط أن يكون الكلام « شاعريا » (أي مباشرا ومعزولا عن كل عقلانية) وانما يلزم ان تشمل اللغة ، دون تمييز تفضيلي ، كلا من الصراخ والحركات الجسدية والضجيج والافعال ، والخليط من كل هذا يجب ان ينتج على الخشبة مذبحة عامة ، وبتوصيف أجلى « مسرح القسوة » الذي أصبح التعبير الاكثر شهرة عند أرتو .

ولم تدخل هذه الجمالية (الاستتيكية) كما هي في مسرحنا الطليعي ، فأتباعها الاكثر وفاء لها (لكنهم أكثر اعتدالا) هم دون شك : غوتيي وجان لوي بارو ، أما الأخرون فقد تحول عندهم هذا الاشتعال الذي طالب به أرتو الى نوع من التخلي الماكر والمكتوم عن القيم المسرحية (الدراماتيكية) التقليدية : فقد تولد عن مسرح « القسوة » مسرح « للقلق » .

●●●

وقد كان هذا المسرح دائما مسرحا فقيرا ، وبتعبير أكثر وضوحا : جعل من فقره الاقتصادي أسلوبا اختاره عن ارادة ، وقد استطاعت فقرية مسرح الطليعة الاستفادة من بعض التجارب الجمالية التي أثبتت جدارتها قبل ظهور هذا المسرح : ديكور ماكس راينهارت غير الواقعي مثلا ، ثم تطوير الانارة الذي وضع نظريته آبيا APIA (جان فيلار مدين له ولاشك بالكثير) ، وترمي هاتان التقنيتان على الخصوص الى التقليل من الديكور (بل الاستغناء عنه أحيانا) ،

وتعويضه ببعض اللوحات البسيطة وبستائر لا تدل على شيء (مسقط الضوء هو الذي سيحدد الاشياء الآن) ، ان المطلوب في الجملة هو افقاد الديكور شخصيته ، وجعل الخشبة خارج المكان وخارج الزمان . تمر أحداث « في انتظار غودو » التي ألفها بيكيت في ليودي لابلانش [٣] لا نستطيع وصفه . لايشبه شيئا وليس به شيء . هناك شجرة » . وربما كان حياد الديكور ، الى جانب كونه يقدم مكاناً لا معقولا ، له وظيفة معينة « وهي اطلاق الكلمة واعطاؤها رفعة واستعلاء » حتى تكون الكلمة هي موضوع الفرجة . لقد نزعت عن الديكور كل دلالة ، بينما هو على العكس في المسرح التقليدي يقدم للمتفرج قدراً كبيراً من المعلومات .

وكلما كان ديكور المسرح الطليعي عديم الشخصية ومهشما ، أخذت الاشياء المحسوسة أهمية لانهائية ومريعة . بل يمكن القول بأنَّ الاشخاص ليسوا هم الذين يحيون هنا ، وانما الاشياء ، باستمرار ، عرضة لتكاثر لايقاوم . وحياة الاشياء المحسوسة هذه عدوانية ، لأنها تتم بدون الانسان . وهذا واحد من الموضوعات (التيمات) الأساسية في العبث الوجودي الذي وصفه سارتر جيداً في بعض الصفحات المشهورة من رواية : « الغثيان » . وبالنسبة لكل هؤلاء المؤلفين ، هناك حول الانسان حضور سرطاني تمثله الأشياء المحسوسة : البلياردات الكهربائية في مسرحية كرة الطاولة ، لأداموف ، وقبعة لاكي في مسرحية « في انتظار غودو » ، والأثاث الذي يملأ الغرفة والساعة التي تدق كثيراً ، والجثة التي تكبر أكثر من اللازم عند يونسكو .

وفي الجملة ، يطلب من العناصر الحية أن تفقد شخصيتها ، ومن العناصر غير الانسانية أن تتحرك . ويظهر أن قانون الانعكاس هذا هو الذي يحكم نظرية الممثل في مسرحيات الطليعة : فالممثل يمكنه أن يكون كل شيء إلا أن يكون طبيعيا ، يمكنه أن يكون سلبيا كجثة أو مملوكا كمسحور : المهم هو ألا يكون طبيعيا . وهذا بدون شك ، هو المطلب الثوري لهذا المسرح ، لأنه يهدم القيمة الأكثر صلابة في مسرحنا المتداول (منذ قرن ونصف) أي طبيعية لعب الممثل . كما أن ممثلي الطليعة الذين نطلب منهم أن يتخلوا عما يصنع عادة نجاحهم أمام الجمهور ، يشكلون جماعة خاصة : فيلزمهم الكثير من نكران الذات ، كما يلزمهم الكثير من التعب في اتباع قانون صارم مثل هذا . ولعل من المؤكد ان هذا هو سبب الانحطاط الذي يتربص بالطليعة ، أي صعوبة تخلي الممثل عن كل ميل نحو طبيعية اللعب ، هذه التي تصنع مجد زملائه على مسارح أخرى .

ان هذا النوع من الدراما يميل ، ليس الى الاحتجاج ضد الشخصية الانسانية ، وانما يعمل وكأنها لا توجد تماما ، وهذا ربما كان أكثر ازعاجًا ومضايقة . ونفي الانسان هذا (من الاصح قول الانتفاء ، لأن الأمر يتعلق بتحديد حالة ، لابتحديد فعل حقيقي للتحطيم) ، سيطوره مسرح الطليعة ، خصوصا على مستوى اللغة الانسانية .

وحول هذه النقطة أيضا نجد تصورين عامين يتواجهان بين مسرح الطليعة والمسرح التقليدي . فالكلام بالنسبة للمسرح التقليدي هو تعبير محض عن مضمون ، وهو يعتبر توصيلا شفافا لمحمول مستقل عنه . والأمر على العكس بالنسبة لمسرح الطليعة ، إذ الكلام مُعطىً غامق ، لاعلاقة له بمحموله ، لذا فهو

---

(٣) في الاسم جناس له معنى بعيد مقصود هو « مكان اسمه الخشبة » : Lieu dit la planche

مكتف بذاته ، أُعِد لكي يستثير المتفرج ويمارس عليه مفعولا فيزيائيا . لقد تحولت اللغة باختصار من وسيلة الى غاية . ويمكننا القول بأن مسرح الطليعة هو مسرح للغة ، فقد أصبح الكلام نفسه مقدما فيه كفرجة .

والفرجة طبعا متعلقة بالاهاجة . فقد توجه مسرح الطليعة بهجومه الى النقط الاكثر اجتماعية في العالم الانساني ، أي اللغة أولا وأساسا الى الاستعمال العام ، لما سماه هنري مونيي : اللغة البواب Le Langage concierge ، ثم الى بلاغة الناس المحترمين ، الى الجمل الجميلة النابعة عن احساس اخلاقي مبالغ فيه ، وأخيراً الى لغة المثقفين .

أما أشكال التحطيم نفسها فيمكن ان نعد منها باختصار ثلاثة متفاوتة الأهمية : تتجلى الاولى في تبريدهم للكلمة بعد افراغها من كل معنى ، كأنها نابعة عن توالد ميكانيكي ، وهذا ما يقوم به العبد (لاكي) عندما يطلب منه سيده أن يفكر (في مسرحية : في انتظار غودو) . والشكل الثاني أكثر براعة ، ونجده خصوصا عند (أدا مواف) ولا سيما في كرة الطاولة . فادا مواف ينطق اشخاصه كأن كلامهم ليس حياً تماما ، وليس ميتا تماما وانما هو مجمد الى حد ما ، وكأن كلامهم كان واقعيا ، ثم لم يعد كذلك . إذ أن الكلام الحي حقاً هو حاضر دائما ، ويمكن ان نعبر فلسفيا عن هذا بأن النطق لايؤسس كينونة الانسان ، وهذا تشويه صعب الاحتمال .

أما ثالث طريقة للهدم ، والتي تخصص فيها يونسكو ، فهي أكثر فجاجة وربما أقل جدة ، رغم رواجها فيما بعد ، ولكنها أيضا أكثر مباشرة : وهي تتلخص في المحافظة على منطقية التركيب اللغوي والقواعد وفي نفس الوقت ، تفتيت منطقية المعنى : (الجريمة لا تجزي ، إذن لا تجرموا وستُجازون) [٤] إن هذا الهزل مفعولاً محققا له علاقة بكل التلاعبات اللفظية . أما الاكثر أهمية ، لانه اكثر مخاتلة ، فهو عندما يتم التفكيك في الشكل العقلاني نفسه ، أي في المنطق ، فيونسكو يستعمل كثيراً نمطا نجده متداولا بشكل استدلالا أكثر حدةً عند بعض المرضى العقليين ، والذي يسمى الاستدلال المفكك أو العقلانية المريضة . والمثال على هذا الاستدلال الخاطىء تقدمه هذه الحكاية الشرقية القديمة ، التي تدور حول شخص متهم بكونه استعار قدراً ثم أعاده الى صاحبه مشقوقا ، ويدافع عن نفسه باحتجاج ، كل جملة فيه تنفي بسذاجة تلك التي سبقتها ١ - إنني لم أستعر منه القدر . ٢ - لقد كان مشقوقا لما استعرته منه . ٣ - ثم إنني أعدته لصاحبه سليما .) وعندما قدم يونسكو مسرحيته « المغنية الصلعاء » وجدنا أحد النقاد يغتاظ بجدية ليس فقط لانه لم ير على المسرح أية مغنية ، بل أيضا لأنها لم تكن صلعاء البتة !

لكل هذه الطرائق مفعول جد مؤثر ، وهي تعطي للمسرح الذي يستعملها فعالية لا تنكر : فهي تدفعنا الى التساؤل حول اللغة التي نستعملها ، ذلك أن لها مفعولا انتقاديا مخلصا . أما أين تصبح الامور أقل بساطة ، ففي كون تحطيم اللغة عندما يبدأ فإن شيئا لا يستطيع إيقافه . إن تحطيم اللغة يفضي في الأخير الى لا معقولية الانسان .

والإشكال لا يكمن في كون هذه اللامعقولية تصدر منا ، (فهذا حكم أخلاقي) ، وانما يتعلق الأمر بكوننا لانستطيع الدفاع عن هذه اللامعقولية طويلا : لأن الانسان محكوم عليه أن يعبر عن شيء ما . كما أن الطليعة محكوم عليها أن ترد للغة معنى ما أو أن تختفي

---

(٤) Le crime ne paie pas; ne faites pas de crimes, Vous serez payé.

والحقيقة ـ اذا أردنا الدقة ـ هي ان نهاية كل تحطيم للكلام لن تكون سوى الصمت : لان الكلام مهما كانت فوضويته لا يمكنه أن يكون عدو نفسه . وقد أدرك رامبو وما لا رميه هذا جيدا ، لذا ، وجدناهما ، كلا بطريقته ، ينهيان بصمت تام ندرة كلامهما الشعري . وقد عرف كل كتاب الطليعة عندنا الاغراء الموجود في هذه المفارقة ، أو هذا الانتحار : فمسرحية « الكراسي » ليونسكو ، هي عبارة عن انتظار طويل ، نخبر أثناءه ان هناك رسالة مستودعة عند خطيب ، وعندما يحين وقت كلام ذلك الخطيب نكتشف أنه أبكم : ولا يمكن آنذاك إلا أن ينزل الستار . هكذا يكون مسرح الطليعة كله مسرحا عارضا بل ومصطنعا : لانه يريد ان يعني الصمت ، ولكنه لا يستطيع ذلك إلا عن طريق الكلام ، أي بتأخيره لذلك الصمت ، فهو لا يصبح حقيقيا إلا عندما يصمت .

●●●

هذا التناقض الموجود في طبيعته ، بالاضافة الى تحول الجمهور وتطور المؤلفين أنفسهم ، يفسر بلا شك تفجر مسرحنا الطليعي . فجمهور هذا المسرح توسع بطريقة هائلة ، ونحن نعرف أن النصوص المكتوبة لابد أن تخضع بعمق للجمهور الذي يستهلكها : وحتى إذا لم تتغير النصوص المكتوبة فإن الممثلين وعملية الاخراج سيتغيرون ويتكيفون بطريقة ما ، بوعي أو بدون وعي ، ليرضوا متطلبات الجمهور الجديد . وهذا التغيير يمكن أن يكون شديد المباغتة : فقد كان يونسكو لفترة طويلة يعتبر كاتبا محدودا ، يقدم عروضه فقط لبعض العارفين ، ثم كان كافيا أن يخصص (جان أنوي) في جريدة « الفيغارو ليترير » مقالة مؤيدة ليونسكو ، لكي تستقبل البورجوازية بين عشية وضحاها هذا الكاتب وتغير تماما ظروف استغلال مسرحه : هكذا لم يعد يونسكو (بعد أن عرض في « مسرح فرنسا ») كاتباً طليعيا . والكتاب أنفسهم يصعب استمرارهم في مسرح الرفض . ذلك أنهم يتطورون تبعا للجمهور الواسع : إما نحو مسرح ذي طموحات إنسانية (كما هو الحال في مسرحيات يونسكو الاخيرة) ، أو نحو مسرح سياسي (كما هو الحال عند أدا موف) . أو أنهم يصمتون (وهذا فيما يظهر حال بيكيت) : إنهم على كل حال يتخلون بأنفسهم عن الطليعة ، دون أن نستطيع في الوقت الراهن التكهن بوجود أية حركة تحل محلهم : صحيح أنه تُقَدَّم في باريس كل شتاء بعضُ المسرحيات المتحدية ، ولكنها ليست حتى الآن سوى تقليد لأسلوب عفى عليه الزمن . . .

والنتيجة ؟ إنها بدون شك إيجابية . لأن المسرح الطليعي الذي تحدثت عنه حمل الى خشبة المسرح الفرنسية تحرراً واسعا في التقنية وفي اللغة ، واذا حدث ونُسيت الدروس التي كانت رائعة غالبا والتي قدمها هذا المسرح ، وكان على الدراما أن تعود لتلاطف المسرح التقليدي ، فإن الأمر بدون شك سيكون مؤسيا . ولكن ما يمكننا تمنّيه مع ذلك ، هو أن يعرف المسرح الحديث كيف يدخل في لغته الحديثة أفكاراً هي بدورها حديثة ، وأن يصاحب تحرر اللغة المسرحية تفكير وتأمل في عالمنا الواقعي وليس في عالم لا جدوائي .

❊❊❊

الريحاني وكارلايل
دراسة مقارنة

ليلى المالح
أستاذ مساعد
قسم اللغة الانكليزية وآدابها
جامعة دمشق

بعث إلى الحياة مؤخرا كتاب كان قد أغفله العالم العربي لسبعة عقود من الزمن ، وما السبب في ذلك إهمال القارىء أو الناقد العربي له بل جهله به ، فالكتاب قد كتبه كاتب عربي إنما باللغة الانكليزية ولم ينقل إلى العربية إلا لبضعة شهور قليلة خلت حين ترجمه الدكتور أسعد رزوق ونشرته في بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر تحت عنوان كتاب خالد[١] .

الكاتب معروف لدى الجميع ، فأمين الريحاني كأحد أدباء المهجر قد استقطب اهتمام القراء العرب مثله مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة غير أن ما عرف من أدب الريحاني في المشرق العربي هو أدبه المكتوب بالعربية وليس ذلك الغني الثر الذي كتب بلغة الأرض التي هاجر إليها . عرف الريحاني من خلال أعماله العربية التي تعد بحوالي عشرين عملا مثل فيصل الأول[٢] . قلب العراق[٣] ، قلب لبنان[٤] ، ملوك العرب[٥] ، هتاف الأودية[٦] ، وجوه شرقية وغربية[٧] ، والتي مزجت في معظمها بين الأدب والتاريخ .

أما أعماله الانكليزية[٨] والتي تعد بحوالي خمسة وعشرين عملا فما زالت تنتظر مترجما ، فقارئا ، فناقدا ، وحتى ينتظر بعضها الآخر ناشرا إذ أنها لم تخرج

(١) أمين الريحاني ، كتاب خالد (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦) . كنا نتمنى لو ترجم العنوان « سفر خالد » لما لهذا الكتاب من طابع نبوي رسولي تبشيري ، كسفر أيوب .

(٢) فيصل الأول (بيروت ، صادر ١٩٣٤) .

(٣) قلب العراق (بيروت ، صادر ١٩٣٥) .

(٤) قلب لبنان (بيروت ، ريحاني ١٩٤٧) .

(٥) ملوك العرب (بيروت ، المطبعة العالمية ١٩٢٩) .

(٦) هتاف الأودية (بيروت ، ريحاني ١٩٥٥) .

(٧) وجوه شرقية وغربية (بيروت ، ريحاني ١٩٥٧) .

(٨) The Luzumiyat of Abul Alala **(N.Y., James T. White Co., 1918).**
The Descent of Bolshevism **(Boston, the Stratford Co., 1920).**
The Path of vision **(Boston, the Stratford Co., 1921).**
A Chant of Mystics **(London, the Constable & Co., 1928).**
Ibn Saoud of Arabia **(Boston, Houghton Miffin & Co., 1928)**
Around the Coasts of Arabia **(London, Constable & Co., 1930, and Houghton Mifflin Co., 1931.**

إلى النور أصلا وبقيت مخطوطة في حوزة شقيق الكاتب ألبيرت الريحاني(٩) .

أما كتاب خالد الذي كانت قد نشرته في نيويورك عام ١٩١١ دارميد وشركاه وأعاد ألبيرت ريحاني طباعته بعد اختصار وتبسيط عام ١٩٧٣(١٠) ، فهو أول عمل روائي يكتبه كاتب عربي باللغة الانكليزية(١١) ، أي سبع سنوات قبل ظهور مجنون جبران(١٢) وسبعا وثلاثين سنة قبل كتاب مرداد لميخائيل نعيمة(١٣) . وليس عمل الريحاني هذا أول تجربة أدبية له باللغة الانكليزية . ففي عام ١٩٠٣ ترجم إلى الانكليزية أشعار أبي العلاء المعري الفلسفية في مجموعة سماها « رباعيات أبي العلاء المعري(١٤) كما نشر عام ١٩٠٥ أشعارا من نظمه بالانكليزية أيضا أطلق عليها عنوان « آس ومر »(١٥) .

قد يصعب تصنيف كتاب خالد أو حتى وصفه . فبالرغم من أنه يعتمد بشكل كبير على سيرة الكاتب الذاتية(١٦) ، وبالرغم من الطابع الروائي الذي يتخذه فهو ليس بحكاية فقط بل يمكن اعتباره بحثا فلسفيا ، أو عقيدة أخلاقية . أو نفحة صوفية ، أو حتى نقدا ورؤية سياسية . كتاب نبوي يمهد لكتب نبوية تتبع يخطها رفاق المهجر فيما بعد ، وبطل رسولي يرسم ملامح المصطفى ومرداد . كتاب يجمع بين دفتيه تأملات في روح الانسان أينما كان ، رؤى نبوية تنذر بما سيكون غضبا يحذر مما هو وما سيأتي ، ثورة اجتماعية وفكرية تحرض ضد الطبقية والحرمان والمادية الطاغية والنفاق الاجتماعي وتحث على حرية الفكر المطلق دينيا وسياسيا وفكريا وحتى أدبيا . يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء : الجزء الأول « في السوق » ، الثاني « في المعبد » ، والثالث « في كل مكان » ، تزينه رسومات خطها جبران خليل جبران .

باختصار ، يتحدث الكاتب في مقدمة الكتاب عن عثوره في المكتبة الخديوية في القاهرة وبين « أوراق البردى التي خلفها الكاتب الفرعوني أمين - رع ، ونسخ القرآن المنمقة أجمل تنميق »(١٧) على مخطوطة تبدو حديثة العهد كتبت بالعربية وزينت « برموز غريبة غامضة

---

(٩) Arabian Peak and desert (London, Constable & Co., 1930).
1. In the land of the Mayas.
2. The Lore of the Arabian Nights.
3. Wajdah, a play in four acts.
4. Letters to Uncle Sam.
5. Jahan, a short novel.
6. Turkey and Islam in the War.
7. Doctor Della Valles, a novel.
8. Arabia's Contribution to Civilization.
9. The Poetry of Arabia.
10. Iraq During the Days of King Faysal the First.
11. A Book of Poetry.
12. Critics in art.
13. Critics in Dancing.
14. Letters of Ameen Rihani.

(١٠) The Book of Khalid (Beirut, The Rihani House, 1973).

(١١) هذا اذا استثنينا مثل د. خليل سعادة الأمير السوري أو الأمير مراد (لندن ١٨٩٣) .

(١٢) جبران خليل جبران ، المجنون ١٩١٨ .

(١٣) ميخائيل نعيمة ، كتاب مرداد ١٩٤٨ .

(١٤) The Quatrains of Abul Ala'a al Maarri (New York, Doubleday Page & Co., 1903).

(١٥) Myrtle and Myrrh (Boston, the Graham Press, 1905.

(١٦) بتأكيد من شقيق الكاتب ألبيرت ريحاني .

(١٧) اقتطفت جميع المقاطع من كتاب خالد بالانكليزية ، نسخة بيروت ١٩٧٣ ، أو نسخة نيويورك ١٩١١ عندما يشار إلى ذلك . الترجمة لي في كل المقتطفات أيضا . ص ١٦ .

غموض الرموز المصرية القديمة ذاتها » . أما إهداء الكتاب فقد كان : « إلى أخي الانسان ، أمي الطبيعة ، وخالقي الله » . يتمحص الكاتب في هذه المخطوطة ويكتشف أنها تروى حياة شاب يدعى خالدا والذي يدعي أنه كتابه « ليس بمذكرات ولا بسيرة حياة ، ليس بيوميات وليس باعترافات . فهو كما لو ان سفرا عن تكوين وتاريخ مملكة صغيرة للروح ـ روح الفيلسوف ، والشاعر والمجرم »[18] . كما يصف الكتاب بأنه نوع من الدليل المرشد بالرغم من اعترافه بأن العالم قد أصابته « تخمة المصلحين والمخلصين ، السادة والأبطال » . غير أن الوقت سيحين ، كما يقول ، « عندما يصبح كل فرد مرشد نفسه وترجمان ذاته . سيأتي الوقت الذي لن تعود فيه ضرورة للكتابة للآخرين ، أولسن شرائع لهم ، أو لخلق أديان من أجلهم ، سيحين الوقت الذي يكتب فيه كل فرد كتابه الخاص به . . وهذا بالذات . . سيصبح سنته ومعبده . . قصره وكنيسة روحه في كل العوالم »[19] .

يضيف الكاتب أنه وقد سحر بكل ما قرأ طلب إذنا من أمين المكتبة بالسماح له بتحرى ونشر هذا الكتاب . ولكنه يعترف بأن عليه أولا أن يحصل على المزيد من المعلومات عن ذاك الشاب المسمى بخالد ، ولذا فهو يرتاد الأمكنة التي قد تفضي بأسرار كاتب المخطوطة بما في ذلك أوكار الحشيش « حيث يحتشد مفكرو القاهرة الذابلون الذاوون » ، .هناك يتعرف بشكيب[20] ، صديق خالد الحميم الذي كان قد أنهى لتوه كتابه « السيرة الحميمة » Histoire Intime لصديقه الذي اختفى فجأة لعشرة أيام خلت . يبدى شكيب استعداده تزويد كاتبنا بهذه السيرة آملا أن تسد بعض الثغرات في مذكرات خالد .

يغتبط الكاتب بهذه السيرة وبخاصة أنه لم يكن راضيا كل الرضا عن اسلوب خالد الذي « لم يتمكن » كما يبدو « من أحذق الفنون ، فن كتابة السيرة » . فهو لا يحاكي كبار الأدباء في ترهاتهم ووصف صغائر أمورهم المسلية مثل غيبون Gibbon الذي يحشو سيرته بالحديث عن استمتاعه بلعب الورق في بعض الأمسيات ، أو مثل روسو الذي يتعرف بأنه « قبل ملاءات سرير مدام دو فارين عندما كان وحيدا في غرفتها » أو سبنسر Spencer الذي « يملأ صفحات كاملة . . . بحديثه المهم جدا عن توعكه الدائم »[21] .

والآن وقد تسلح الكاتب بسيرتين بدل واحدة ينطلق في رواية قصة خالد معتمدا على المعلومات التي يستقيها من المخطوطتين ، مضيفا إليهما تعليقاته وتفسيره ونقده من وقت لآخر . يبدأ بالتعريف بخالد ، فهو شاب ولد في « سوريا » في مدينة بعلبك ولذا فهو من نسل « أجداد فينيقيين يتمتعون بالشجاعة والجسارة » ، وينتمى إلى تراث عربي . يهاجر وصديقه شكيب إلى الولايات المتحدة الأميركية بحثا عن « شواطىء بلدان نائية غمرها الذهب . . . وحقول الغرب الوافرة »[22] غير أن العالم الجديد الذي شدهما وأغراهما فقد سحره وجاذبيته منذ البداية وأثار تقززهما بنفس الطريقة التي أثارت تقززهما المطهرات والمواد المعقمة التي لطمت خياشيمهما ، ونظرات التحميص والاذلال التي قابلهم بها الموظفون في مكتب الهجرة الذي ألقوا به .

---

(١٨) المرجع السابق ص ١٧ .
(١٩) المرجع السابق ص ١٩ .
(٢٠) يعتقد أن شخصية شكيب تحاكي شخصية صديق الريحاني شبل .
(٢١) كتاب خالد ص ٢٥ .
(٢٢) المصدر نفسه ص ٤٥ .

يتحدث الكاتب بإسهاب عن تجربة السنوات الخمس التي عاشها المهاجران الشابان في مدينة نيويورك . يروى عن حياتهما في قبو معتم ورطب وعفن وعن عملهما كباعة متجولين لكسب عيشهما . غير أن هذا الرصد الحياتي التفصيلي ليوميات خالد يعرفنا ليس فقط على ممارساته وشؤونه الصغيرة وإنما على الجزء الأكثر حمية من ذاته . نتعرف على تعطشه للعالم والمعرفة ونعلم أنه في غضون السنتين التاليتين لوصوله إلى العالم الجديد لم يشحذ خالد معرفته باللغة والأدب العربي عن طريق قراءة كبار الأدباء واللغويين العرب فحسب وإنما نهل من الثقافة الغربية أيضا فقرأ أعمال روسو وتوماس كارلايل وديكنز وبلزاك وتنيسون وبليك وايمرسون وثورو وكثيرين غيرهم . في أجزاء لاحقة من الكتاب يكتشف القارىء تأثير هؤلاء الكتاب والمفكرين على تكوين منطلقاته الذهنية ومحاكمته للأمور وطريقة تفكيره بشكل عام . تصف رحلة خالد الى العالم الجديد رحلة الى الحياة ذاتها يسافر عبرها ويصعد الى عوائم ميتافيزيقية وسماوية .

يتحدث هذا الجزء من الرواية عن الجانب الروحي لشخصية خالد وينبىء بما سيحدث فيها بعد . يترك خالد مهنة البيع المتجول بعد أن يكتشف شرور المجتمع الاستهلاكي والدوافع المادية البحتة التي تجعل من الفرد إنسانا مخادعا منافقا وكاذبا . وكما فعل الكاتب الأميركي المعروف هنرى ديفيد ثورو من قبل ، أن يهرب خالد إلى الطبيعة الأم من أجل أن يحافظ على نزاهة روحه ونظافة وحرية فكره .

يتأرجح خالد بين الايمان والالحاد ، بين النظام والفوضى ، وأهم من كل هذا يبدأ تساؤله عن هويته وذاته بل الهدف من وجوده . غير أن الضباب الفكري الذي يعاني منه سرعان ما ينقشع عن رؤية واضحة لديه : أميركا ، هذا العالم الجديد ، بل المجتمع الاستهلاكي المادي هو الذي يقتل أبناءه . عليه هو أن يعود أدراجه إلى بلاده . تبرز مشكلة خالد هنا وقلقه النفسي في تمزقه بين حبه وكرهه للبلاد التي رحل إليها وتبناها موطنا له . فهو يراها مصدرا للغيرة والتقدم ولكنه يستشف فيها أيضا بادرة شؤم وإنذارا لسعادة زائفة .

اه يا أمريكا ، يا من أحبك وكرهك خالد بالتساوي ، يا أم الأزهار والبؤس الروحي ، سوف يأتي ذلك الوقت وسوف ترين حينذاك أن ذهبك زائف ، وأن سنداتك الموشاة بالذهب ان هي الا صكوك الموت وأن اله ثروجثة متوجة على كومة روث . ولكن أنى لك أن ترى هذا الآن ، اذ أنك لا زلت في الفجر الكاذب تتخبطين على غير هدى تعبدين الجدس العملاق على كومة الروث ـ وتلتهمين أبناءك الروحيين »[٢٣] .

يوازن خالد في هذا الجزء من الكتاب بين الشرق والغرب ، بين الطموح والاستكانة والرضا ، بين العمل والدعة ، ويحلم أن يبني يوما ما قصرا يشيد على خط الحدود بين الشرق والغرب . . . . على قمم الجبال التي تطل عليهما معا « حيث » لا تعبد أية آلهة زائفة » .

لا يجد خالد أثر عودته إلى لبنان تلك الراحة الفكرية والروحية التي كان ينشدها فالكنائس بل أرباب الكنائس الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على أرواح البشر كانوا ينتهكون حرمة الروح باسم الدين . لم تنجم عودة خالد إلى موطنه إلا عن صراع طويل بدأ يعتمل في نفسه بين روحه الحرة والمؤسسات الدينية التي انغمست في المكاسب والاهتمامات المادية فقط . لم تلق آراؤه

(٢٣) خالد ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩ ، (ص ١٢٨ طبعة نيويورك) .

الجريئة حول أوضاع الكنيسة غير النقد اللاذع والاستنكار والطرد من الكنيسة بتهمة الكفر والالحاد . وأكثر من هذا فقد منعته الكنيسة من زواجه من ابنة عمه نجمة التي كان يتحدث عن حبه لها طوال فترة إقامته في الولايات المتحدة .

يسجن خالد في مدينة دمشق وتزوج نجمة من موظف حكومي « يحمل وساما مجيديا من الدرجة الثالثة ولقب بيك » ، كل هذا بسعي من « خوارنة » بعلبك الذين أضافوا إلى مهاراتهم العديدة ، مهنة « سمسرة الزواج » . لا شك أن آفة المادية قد اتسعت وشاعت وأصبح المال جوهر الأشياء . لقد أصبح « جوهر السوريين . . . » كالأميركيين ، البحث عن المال بشكل أساسي » .

ينتقل الكتاب بعد هذا الى وصف مغامرات خالد الروحة والميتافيزيقية أثناء تطوافه في وديان سوريا ولبنان بين أشجار الصنوبر حيث يبني مأوى ومعبدا له وحيث تلتئم جراحه الجسدية والروحية .

في انزاوائه ، يسترجع خالد تجربته بهدوء ، ويشرع في الموازنة والمقارنة بين ملاحظاته حول الغرب وانطباعاته عن الشرق ليستخلص في النهاية أن « فجر حياة جديدة . ومملكة روحية أعلى ، وأفضل وأنقى وأصفى » يمكن أن تخلق من تزاوج حماسة وتوقد أوروبا وأميركا باستكانة الشرق « وتطعيم » مادية الغرب بروحية الشرق » وبصوت يكاد يرجع أصداء الكاتب الأميركي والت ويتمان يرفع ابتهال الشرق والغرب :

من أجل الشرق والغرب ، الذكر والأنثى للروح ، الجدولين العظيمين اللذين ينتعش الجسد والروح بهما ،
وينضحان بالحياة ، من أجلهما أنشد وبهما أسبح ولهما أكرس حياتي ، ومن أجلهما سأعمل وأجهد وأموت .
إن أكثر البشر تقدما ليس أوروبيا ولا شرقيا ، بل هو من ينهل من الصفات الأرفع للعبقري الأوروبي والنبي الآسيوي[٢٤] .

يشهد الجزء الأخير من الكتاب تحولا ملحوظا في اهتمامات خالد من التأملات الروحية والتحليلات الاجتماعية إلى انغماس مفاجيء في الحياة السياسية وانجراف مع الأحداث التي تلت خلع السلطان عبد الحميد عن العرش والدعوة الى الدستور . ومن غير تمهيد كبير مسبق نجد خالدا وقد ارتقى المنبر السياسي للدعوة إلى ثورة عامة شريطة أن تسبقها ثورة روحية تضمن لها البقاء والدوام . تلاقي أفكار خالد السياسية تقريبا نفس مصير أفكاره الدينية فبينما صدر حكم كنسي عليه في السابق حددت جائزة سخية لمن يقدم للسلطات رأسه . ينتهي الكتاب بهرب خالد إلى مصر ومن ثم إلى اعتزال فكري تام في خيمة نائية على الحدود المصرية الليبية حيث يجد راحة النفس بعيدا عن « ضجيج . . السياسة . . وتعقيدات الفكر المحيرة . . . وأحلام وآمال وطموحات الحياة العقيمة » ، إلى أن يختفي فجأة ولا يعرف أحد مكانه .

« وكيف لنا أن نعرف ؟ لربما دخل في دائرة روحية أعلى أو أدنى . الحقيقة هي أنه ليس على مشارف الصحراء الآن : لا بد أنه عبر في العمق إلى هذه الجهة أو تلك . وفي عبوره يستمر في حلمه عن الظهور في الاختفاء ، والحقيقة في الاستسلام ، ومشارق الشمس في مغاربها . » (ص ٣٥٧) ..

(٢٤) كتاب خالد ، ص ٢٨١ .

كتاب خالد كتاب غريب فريد في مضمونه وأسلوبه وفي موضعه من الأدب العربي الذي ينتمي إليه جنسية والأدب الانكليزي الذي ينتمي إليه لغة . تجربة رائدة في الثقافة والتقاء العوالم على أكثر من صعيد روحي وفكري واجتماعي وقبل كل شيء انساني . فهو يعكس أول ما يعكس تلك الدهشة التي تصاحب من يقتحم آفاقا غير الآفاق التي اعتادها وأصقاعا غير تلك التي انتمى إليها وعوالم مثيرة غريبة جديدة . تتسم هذه الدهشة ببراءة مطلقة وانفتاح غير محدود يختلف كليا عن ذاك الخفر والحذر والتردد والشعور بالنقص الذي صاحب مثقفي ما بعد الحربين العالميتين . فالريحاني ومعاصروه من أدباء المهجر قد ارتادوا العالم الجديد ارتياد الغازي وليس ارتياد المستعمر . لم يكن في أزمانهم عوالم ثالثة ورابعة وخامسة . كان هناك شعور بانتماء لعالم فسيح يمتلكه الانسان في كل مكان يغنيه كاتب هنا ويثريه مفكر هناك ويمتلك الارث كل إنسان . كانت هناك مثاليات وأحلام نقية لم تحبطها بعد خيبات التجزئة والتفرقة السياسية والاقليمية ، وكان هناك حديث دائم عن حقوق الانسان والحفاظ على كرامته وأفضل السبل لتحقيق ذلك . للعربي المهاجر كان هناك توق للتحرر من الاستبداد العثماني ، وكان هناك تطلع إلى الاستقلال الوطني ، وبدا أن كل شيء ممكن دون صعوبات . أفكار مثالية ، بدت قاب قوسين أو أدنى ، ثقة بالغرب ومثله أثبتت زيفها فيما بعد ولكنها أثلجت الصدور في ذلك الزمن ومنحت أصحابها ثقة بالنفس وشعورا بالطمأنينة نعم ، براءة قد لا تكون في محلها إنما أعطت المهاجر رغم كل المشاق المعيشية التي كان يحياها أملا بغد أفضل . تلك الثقة وذاك الأمل مكنا الريحاني ومعاصريه من تبنى رؤية موضوعية للعالم . للشرق محاسنه ومثالبه وللغرب محاسنه ومثالبه . لم يتخل مثقف الحقبة الأولى من هذا القرن كما فعل الريحاني وجبران عن جلدته . لم يسع الى تغيير ملامح وجهه وشخصيته وهويته كما فعل الكثيرون من مثقفي النصف الثاني من هذا القرن ممن انتموا أصلا إلى العالم الذي سمي ثالثا (تلك الظاهرة التي تحدث عنها فانون باسهاب) . باختصار لم « يتفرنج » ، وإنما حافظ على هوية عربية ذات توق عالمي . تلك الهوية وتلك الثقة هي التي دفعت مثل الريحاني ليطوف العالم العربي وسواحل الجزيرة العربية ويزور ملوكها وأمراءها لينصحهم ويرشدهم وهل كان لشاب لبناني يافع أن يفعل هذا دون مخزون هائل داخلي واثق ، تلك الثقة ذاتها هي التي دفعت قبل الريحاني أيضا لانتقاد المجتمع المادي الاستهلاكي العربي ، وانتقاد الديموقراطية الزائفة التي لمس رياءها . ان الانفتاح المرن لمثقف أوائل هذا القرن قد مكنه من نظرة ثاقبة لمواضع الأشياء والى تحديد موضوعي للعلاقة بين الشرق والغرب .

يعترف الريحاني في أكثر من مناسبة في كتاب خالدوغيره بأن الهجرة قد منحته منظورا لم يمتلكه قبلا . منظورا يرى من خلاله ليس الآخرين فقط وإنما نفسه ذاته ، وقومه فهو يرى في كل شعب ميزة ، وفي كل أمة فضيلة . يحكي مثلا عن اعجابه بالشعب الانكليزي ويعزو ذلك الاكتشاف إلى الكاتب الاميركي رالف والدوايمرسون : « لم أتخلق مثل سواي . . . بأخلاق الأمريكيين كلها . والفضل في ذلك علي هو لفيلسوفهم الأكبر أميرسون الذي كان دليلي الأول إلى محاسن الانكليز فيما كتبه عنهم وعن سجاياهم »[٢٥] . ولا مرسون فضل آخر على الريحاني : « لقد عرفني امرسون

(٢٥) من مقدمته لملوك العرب (بيروت ، الطبعة العالمية ، ١٩٢٩) ، ص ٧ . يشير هنا الى كتاب أمرسون English Traits

الى كارلايل . وكان كارلايل أول من عاد بي من وراء البحار الى بلاد العرب . أجل ، وقد يستغرب قولي أني عرفت بوساطة الكاتب الانكليزي الكبير سيد العرب الأكبر النبي محمدا ﷺ . فأحسست لأول مرة بشيء من الحب للعرب وصرت أميل الى الاستزادة من أخبارهم »[٢٦] في المهجر يقرأ الريحاني أيضا كتابا بعنوان **The Alhambra** للكاتب الأميركي Washington Irving فيكتشف المزيد عن أمجاد العرب « لله أنت أيتها البلاد العربية التي لم يشأ الله أن أجهلك حياتي كلها ، فبعثت الي وأنا بعيد عنك انكليزيا يعرفني الى رسولك وأميركيا يصف لي محاسن أبنائك »[٢٧] .

أصبحت رحلة خالد الى الغرب أو رحلة الريحاني نفسه رحلة استكشافية للآخرين وللأنا ، رحلة المتعلم التي لا تفتقد لمثالية الحلم . فالمهجر وسع آفاقه والمهجر أصل عروبته وانتهاءه الى حد شعوره بالقلق ازاء تصاعد التمثل بالخلق الغربي تمثلا أعمى فهو يحذر في احدى مقالاته من « أن في أكثر المدارس السورية اليوم روحا أجنبية من شأنه أن يبعد السوريين واللبنانيين عن كل ما هو عربي في غير اللسان . ولو استطاع لأبعدهم كذلك عن اللسان ليقتل فيهم حب اللغة العربية »[٢٨] .

ينعكس توق الريحاني إلى تسوية بين مثل الشرق والغرب والجمع بين فضائلهما ليس في فكره فقط وإنما في أسلوبه . وكتاب خالد بشكل خاص يمثل عينة فريدة طعم فيها الأدب العربي بالأوروبي والأميركي ، وترددت فيها أصداء الثقافتين العربية والغربية . ينساب فيها فكر صوفيي الاسلام كابن الفارض وجلال الدين الرومي والغزالي ليتناغم بشكل عفوي متدفق هادىء ويتحد مع فكر وأسلوب روسو وورد زورث وكارلايل وامرسون وثورو وويتمان . وما هذا بالأمر الغريب . ألم يعد الرومانطيقيون الأوربيون من جهة ونظراؤهم في الولايات المتحدة الأميركية وبخاصة ممثلو الترانسند نتالية في نيوانكلاند إلى الأديان الشرقية ، ألم تمتد جذورهم إلى تعاليم الشرق الأقصى والأدنى الروحية وألم تعكس مبادىء وحدة الوجود Pantheis m والاتحاد الالهي ومذهب التعالي والتسامي أو الترانسند نتالية ، أفكار اليوبانيشاد Upanishad Brahma والبراهما ، والنيرفانا . ان انسياق الريحاني أو خالد وشغفه الظاهر الذي لا يحتاج الى دلائل كبيرة بأدب الترانسند نتالين الأميركيين ومعلميهم الروحيين الأوروبيين أمر في غاية البساطة . فالريحاني ، دون أدنى شك ، لم يشعر بأي اغتراب روحي أو فكري وهو ينتقل بين الصوفية الاسلامية ونظيرتها الانكليزية والأميركية .

فالتجربة الصوفية بشكل عام تعتمد على إمكان الاتحاد المباشر بين العقل الانساني والمبدأ الأساسي للوجود أيا كان ذلك المبدأ ، وتؤمن بأن الله والكون ليسا سوى شيء واحد ، بل إن ضمير الانسان يشتمل على جزء من الروح الالهية وأن الانسان يستطيع أن يدرك قوانين الله من خلال تأمله للطبيعة وأن يدرك الحقيقة من خلال الحدس . لقد جاءت معتقدات الريحاني أو خالد مزيجا متجانسا متناغما لهذه الأفكار الصوفية التي استقاها من مصادرها الشرقية مرة ومن مصادرها الغربية مرة أخرى .

ليس من الصعب أبدا اقتفاء مصادر الريحاني الفكرية وبخاصة فيما يتعلق بمسألة الأديان والعلاقة بين الخالق

---

(٢٦) المصدر السابق يشير هنا الى كتاب توماس كارلايل Heroes and Hero-Worship الذي ترجمه إلى العربية محمد السباعي .
(٢٧) المصدر نفسه ص٨ .
(٢٨) المصدر نفسه ، ص (٢٠) .

والمخلوق ، والصلة بين الانسان والطبيعة . هو نفسه يعدد لنا المصادر في مستهل كتاب خالد ويشير إلى ذلك المنهل العظيم الشرقي والغربي الذي نهل منه . ليس على الباحث إذن أن يجهد نفسه ليثبت أن « نفس الريحاني ايميرسوني هنا ، وأن تأثره بثورو واضح هناك وأن رؤ يته اويتمانية في موضع آخر . فالتأثير جلي مدعم باعترافات الكاتب نفسه .

في رحلته الروحية وعلاقته بالهة ينكفيء خالد/ الريحاني إلى الطبيعة تماما كما فعل ايمرسون وثورو من قبله . فالاله لا يتحكم بالطبيعة بل تتجسد ألوهيته فيها :

أنا لا أحمل دفترا عندما أهبط إلى الوادي أو أخرج إلى الحقول . تكفيني العودة ببضع انطباعات لبعض مظاهر الايمان المطمئنة ، بضع صور ، وباقة من الأزهار البرية والأغصان العطرة(٢٩) .

تتلخص ، بالنسبة للصوفي ، علاقة الفرد بالاله بالمحبة : أن يتحد الواحد بالآخر ، أن يصبح « الكل بالكل » البراهمي all — in — all أن يصبح الواحد والمطلق وأن يتحد « بالروح العليا » الاميرسونية over — Soul « يجب أن يتلاشى كل شيء في الحب » يقول خالد ، « فالحب هو الاكسير الالهي . الحب هو عظمة الله وبهاؤ ه(٣٠) » هل تحبني : تعني هل ترى نفس الحقيقة التي أراها . في هذا يلتقي الريحاني بوتيمان حيث يؤكد هذا الأخير في أنشودة ذاتي Song of Myself أن :

وأعلم أن روح الله صنو لروحي
وأن كل من ولد من البشر
اخوتي وكل النساء شقيقاتي وعشيقاتي
وأن الحب هو هيكل الخلق والوجود .

وكوالت وتيمان آمن الريحاني بأن الاتحاد كلي الوجود لا يتحقق إلا عبر الثقة بالانسان الذي يرى من خلاله انسياب الحياة القوى ومصدر جميع الأشياء . ان إيماني بالانسان « يقول الريحاني » قوى قوة إيماني بالله ص ١٣٥ .

مهما كنت صالحا يا أخي أو مهما كنت طالحا ،
مهما ارتفع شأنك أو اتضع مقامك في
مراتب الوجود فأنا أثق وأؤ من بك
وأحبك(٣١) .

كذلك تتوحد نظرة الريحاني وويتمان إلى المخلوقات التي تتساوى جميعها مهما كان موضعها في هذا الوجود :

« ان اكتشاف حطاب في الوادي يبهجني بهجة اكتشاف » المرموط « أو رؤ ية الياسمين المعرش ، أو طائر السنونو . ففي روح الحطاب أغنية أجدها حلوة حلاوة أنغام الحسون فقط إذا أمكن عزفها . » (ص ٢٠٩)

كذلك وجد الريحاني في سعيه وراء التوحد بالطبيعة الكاتب الأميركي هنري ديفيد ثورو مرشدا ومعلما . فكما يشير لاميرسون ووتيمان في أكثر من موقع في كتاب خالد يستشهد بأقواله ويذكر بتجربته الرائدة قرب بحيرة والدن . مثل ثورو ، يحاول خالد أن يتوصل إلى المعرفة والايمان بقراءته كتاب الطبيعة المفتوح :

دعونا ننحرف عن الطريق . تعالوا فسياج الطبيعة
يمكن اختراقه لاكسياج البشر ، واعبروا شجر

(٢٩) كتاب خالد ، ص ٢٠٨ .
(٣٠) كتاب خالد ، ص ٢٠٨ .
(٣١) كتاب خالد ، ص ٢٣ .

السنديان والأجاص البري بين الأجمات المتشابكة
والياسمين والتوت ـ ها نحن تحت شجر الصنوبر
تلك الأشجار الشامخة المهيبة . كم تختلف هذه
الأسيجة
الطبيعة في انفلاتها الذي لايعرف
قيدا ولا نظاما عن أسيجة الصبار التي يزرعها
الجوار ليعزلوا بيوتهم وحتى نفوسهم . (ص
٢٠٧)

لقد آمن الريحاني كما آمن ثورو من قبله بأن تطهير الروح يحتم الاتحاد بالطبيعة بل بترابها :

شيدوا معابدكم يا اخوتي
وازرعوا كرومكم عنبا حتى

ولو كان ذلك في البراري والقفار الصخرية ص ٢٣٤ فالله موجود في كل مكان وزمان وروح الانسان كما يعتقد ثورو ويؤكد الريحاني تتسامى بطريقة أفلاطونية لتكتسب من روح أعلى وذلك بخضوعها لتلك الروح التي تطوى كل الأرواح :

دع الأنا تنكر النجوم التي ستستمر مع ذلك في
دورانها الصامت .
دع اللا ـ أنا تسحق الأنا ، هذا العود المفكر ،
عندها ستشرق
الأنا الكونية العليا وتسطع فوق النجوم غامرة
فلك السموات
بالنور ، تدفىء وتجدد وتعيد تكوين العالم[٣٢] .

يتدفق شعر الرومانطيقيين الانكليز والأميركيين في أدب الريحاني وفكره

ويتحد معه كما يتحد المتعبد الصوفي بالهه . ولو كان للقارىء والناقد أن يعدد ضروب التشابه لما انتهى . فخالد لايشارك هؤلاء الكتاب رؤيتهم الصوفية فحسب انما يتبنى سبل وصولهم إلى المعرفة واقترابهم من الكشف الالهي . ولو لم يزين المقطع التالي بإشارات إسلامية وشرقية لأمكن الاعتقاد بأنه قد اجتز من والدن ثورو أو الاعتماد على النفس لايمرسون :

هنا ، في مسجد الطبيعة الجليل ، أقرأ قرآن
أنا ، خالد ، البدوي في صحراء الحياة ، المتشرد
على درب
الفكر ، آتي إلى هذا المسجد المجيد ، المكان
الوحيد للعبادة الذي
فتح لي لأداوي روحي المصدعة في جو آفاقه
العلوية
المعطر . هناك لا يتجه المحراب في هذا المنحى أو
ذاك .
وانما حيثما تتجه تجد محرابا تكمن فيه على الدوام
روح الاله الحية . من أجل هذه ، أسجد هنا
وأقرأ بضع
فصول من كتابي المقدس ، وبعد ذلك أستسلم
لأمي
الأبدية وللنسمات الغربية الناعمة التي تهدهدني
للنوم[٣٣] .

إذا كان الريحاني في كتاب خالد مدينا لوورد زورث وثورو وغيرهما فإن نظرة أدق إلى نصه تكشف النقاب عن دائن أكبر ، عن كاتب ترك أكثر من بصماته على العمل بشكله المجمل ألا وهو كاتب انكليزي من أصل اسكوتلندي . عاش في القرن التاسع عشر ما بين عامي ١٧٩٥ ـ ١٨٨١ واسمه توماس كارلايل . وكارلايل كاتب مقالات ، مؤرخ وفيلسوف . ولربما لا تناسب كارلايل كلمة فيلسوف اذا كنا نعني بها الوصول إلى الحقيقة عن طريق البحث المنطقي فقط . لقد سماه

(٣٢) خالد ، ص ٢٤٨ .
(٣٣) خالد ، ص ٢١١ .

زميله الفيلسوف جون ستيوارت مل شاعرا وليس فيلسوفا اذ اعتقد أن وصوله للحقيقة يتم عن طريق الحدس الخيالي . في سنواته الأخيرة عرف باسم حكيم تشيلسي والحكمة في الواقع هي مكافأة المجتمع الانكليزي له منذ عام ١٨٤٠ وحتى وفاته عام ١٨٨١ .

مقت كارلايل الخنوع الروحي والقناعة والرضا والتراخي النفسي والشعور بالدعة والاكتفاء المادي السريع ، كما رفض كل أنواع التنازلات الأخلاقية والشك العلمي والتفكير التحليلي التي اعتبرها جميعا سمات الثقافة والحضارة البريطانية في منتصف القرن التاسع عشر والتي يعزوها إلى التطورات التقنية التي واكبت الثورة الصناعية . اشتهر كارلايل بنقده اللاذع للنفاق والرياء ، بتشككه بالديموقراطية و « حكم العامة » ، كما عرف بإيمانه المطلق بالفرد وبخاصة القادة الأبطال الأقوياء منهم . لم يعجب كارلايل في يوم من الأيام بالشاعر الرومانسي بايرون بل اعتبره مسؤولا عن التفكك الروحي الذي عانى منه الكثيرون آنذاك بسبب تهكمه وتشاؤمه الواضحين في شعره . كذلك عبر عن استيائه لذلك التأثير الذي تركه الفرنسيون في الذهن البريطاني - تلك الفلسفة المنطقية الباردة على حد قوله .

بدلا من بايرون ، دعا كارلايل الى ذلك الأدب الذي ينضح بالصحة حسب تعبيره ، الى أدب جوته ، وبدلا من الفرنسيين دعا الى المفكرين الاكثر عاطفية وحدسا أمثال ريشتر وجوته أيضا .

تميز كارلايل بشخصية قوية فردية متميزة ، لم تستسغ يوما مذهب النفعية التي دعا اليها بينثام Bentham ومل Mill فقد كان يخشى على الدوام تأثير الصناعة والآلة والمادة على ذاتية الفرد . أعرب كارلايل مرارا عن قلقه ازاء المشرعين الاجتماعيين وهذا ماعكسه في مجموعة مقالات له بعنوان الحركة الميثاقية Chartism (١٨٣٩) . لقد عرف أهمية التاريخ ووجد فيه مخزونا هائلا لنماذج أبطال وأفراد عظام . أراد من التاريخ أن يتمحور حول الانسان العادي وطموحاته ويحوله وكان في هذا متأثرا بأفكار معاصره السيروالترسكوت . لذلك فان أعماله التي اشتهرت هي تلك التاريخية التي عملت على بعث عظمة الماضي . مثل **On Herbes , And Hero — Worship** ١٨٤١ . الثورة الفرنسية **French Revolution** (١٨٣٧) ، رسائل وخطب أوليفر كرومويل (١٨٤٥) وسيرة فريدريك الثاني في بروسيا الملقب بفردريك العظيم (١٨٥٨ - ١٨٦٥) والماضي والحاضر **Past and persent** (١٨٤٣) وغيرها .

أما عمله الذي تأثر به الريحاني بشكل كبير في كتاب خالد فهو سارتور ريسارتوس **Sartor Resartos** (١٨٣٣ - ١٨٣٤) وتعني باللاتينية (الخياط المخاط) ، وهو « سيرة ذاتية روحية وراء نقاب » يبحث فيها كاتبها عن ذاته ازاء التشكك الديني والروحي ويكرس نفسه الى تأملات روحية . فهو يجد أن ليس بمقدوره أن يرث « الايمان » وعليه ازاء ذلك أن « يجده » ، في نفسه ، وإرادته في الطبيعة وفي سير الرجال العظام . تقع مثل كتاب خالد (أو كتاب خالد مثلها) في ثلاثة أجزاء « اللا الأبدية » ، « مركز اللا مبالاة » ، و « نعم الأزلية » .

سارتور ريسارتوس عمل فلسفي تهكمي يفترض أنه يعالج فلسفة الثياب والملابس التي يعرضها البروفسور الألماني الهير ديوجين تويفلزدروك Diogenes Tuefelsdrockh استاذ المعلومات العامة في فايسنشتفو Weissnischtwoتفيد هذه الفلسفات أن المعتقدات والمؤسسات الانسانية كالثياب تماما تحتاج إلى التجديد وان كان كارلايل في الواقع يدعو من خلالها الى المذهب الكالفيني (الذي يعادل بروتستانية القرن السابع عشر)

الذي آمن به والده الفلاح الاسكتلندي الفقير من قبله كرد على التشكك الديني الذي ساد في العصر الفيكتوري .

يروي الكتاب سيرة شاب قلق بالغ الحساسية ينتقل من تجربة مريرة إلى أخرى ومن خيبة أمل إلى ثانية . يدرس الحقوق في الجامعة ويعشق « بلومين » (إلهة الورد) ، التي تتخلى عنه (مثل نجمة في كتاب خالد) لتتزوج من رجل « يليق بها » . بعد سنوات من الترحال واليأس والقنوط يدرك أن لا مفر من « هذا المكان الحقيقي البائس القانط المقيد الخسيس حيث تقف الآن ، هنا وليس في أي مكان آخر » .

تميز سارتور ريسارتوس بالتهكم الساخر ، وتميز أسلوبه بالفظاظة والنبوءة في نفس الوقت ، واستخدامه لكلمات وصور غير مألوفة ، ولربما كان هنا بيت القصيد : من يقرأ كتاب خالد بالانكليزية (ولا أقول بالعربية التي هذبت ألفاظه ، وهدأت تأججه ، وأخمدت ايقاعاته) يلحظ تشابها كبيرا بين ذلك الأسلوب الفظ/ الناعم المرعد/ الحالم الغاضب/ المسالم وبين أسلوب الريحاني . والقضية قضية أسلوب أولا وآخرا ، وذلك الحوار الأبدي الذي يعقده الريحاني مع كارلايل حوار التلميذ ومعلمه يعجبه غضبه وهيبته وجلاله فيحاكيه ويقلده شكلا وتنسل من وقت الى آخر بعض من أفكاره ينشغل بها فترة قبل أن تتبلور معتقداته هو .

مرة أخرى لاتحدونا الحاجة الى البحث والتمحيص في إمكان معرفة الريحاني لكارلايل معرفة جيدة أم لا . هو يعرفه عن ظهر قلب . قرأ جميع أعماله وكتب عنه[٣٤] وأشار إليه في كتاب خالد في أكثر من مناسبة . فاسمه يزين أولا تلك القائمة الطويلة للأدباء والمفكرين الذين قرأ لهم خالد في مستهل هجرته . وخالد يحاوره ويخاطبه ويتحدث اليه ويسميه بمعلمه وأستاذه في أكثر من فصل[٣٥] ، وتنسب أقوال وخطب إلى خالد وبخاصة الدينية والسياسية منها بينها « يعرف ويعترف » هو أنها تشويه لمقالات توماس كارلايل ومقتطفات من سارتور ريسارتوس أسيء إلى فحواها . وبين خالد والخياط أكثر من أمر يجمعهما .

تكاد تكون أهم وجوه التشابه ما بين كتاب خالد وسارتور ريسارتوس هي التقنية الروائية وبالتحديد وجهة النظر الروائية . من هو الراوي وكيف يتمكن من الحدث وما نوعية السرد الروائي بل أين يقف الكاتب نفسه وهل يخلق لنفسه بعدا سرديا يفصله عن الحدث ويسبغ عليه موضوعية حيادية ؟

يدعي زاوية كل من الريحاني وكارلايل أنهما وقعا على « مخطوطة » يمكن أن يسترشدا بها كدليل أو منارة ، « كصوت ينشر أنباء .... فلسفية ... كروح تخاطب روحا »[٣٦] ، أو « ككتاب لخارطة وتاريخ مملكة صغيرة لروح »[٣٧] ومن غرائب الصدفة (أو هل هي كذلك) أن تكون المخطوطتان قد كتبتا بلغة غير اللغة الانكليزية (وهي لغة الكاتبين أصلا) .. مخطوطة تويفلزدروك بالألمانية ، ومخطوطة خالد بالعربية ، وعلى الكاتبين أن يترجما ، أولا ثم « ينقحا » ويرجعا قبل أن يتمكنا من نشر الكتاب على أمل تقديمه للقاريء الانكليزي . غير أن كلا من الريحاني وكارلايل يعبران عن عدم رضاهما عن اسلوب المخطوطة الأصلي وعن استيائهما لقلة

---

(٣٤) كما في مقاله عن كارلايل في « الثورة الفرنسية » وجوه شرقية وغربية (بيروت دار الريحاني ١٩٥٧) . وموجز تاريخ الثورة الافرنسية (نيويورك ، طبع المدى ١٩٠٢)

(٣٥) كما في فصله ، ثورات في الداخل وثورات في الخارج ، ص ٣٠٩ .

(٣٦) توماس كارلايل ، سارتور ريسارتوس (لندن ، جورج وتليدج ١٩٣٨) ، ص ٢ .
Thomas Carlyle, Sartor Resartus (London, George Routledge & Sons, 1938).

(٣٧) كتاب خالد ، ص ١٧ .

المعلومات الذاتية عن حياة خالد وتويفلزدروك بالتوالي . يجد كارلايل البروفسور تويفزدروك « كاتبا غرا »[٣٨] بل يجد عمله غير مرض على الاطلاق . فذلك الكتاب عن الملابس الذي كتبه تويلفزدروك هو « مزيج من الرؤ ية والالهام ، والملل والايهام ، بل هو الضلال بعينه » . ويمكن «الافصاح هنا أن مؤهلات البروفسور تويفلزدروك ، الأناة ، البحث ، العزم الفلسفي والشعري ، واضحة هنا دون أدنى شك ، كذلك يتضح للأسف إسهابه وإطنابه ، لفه ودورانه ، مثالبه وحماقاته التي لاتعد »[٣٩] . وأخيرا لايجد كارلايل وصفا للكتاب غير أنه كتاب « مليء بالترهات » .

بنفس الطريقة ذاتها يتحدث المحرر الراوية في كتاب خالد عن « تلك المخطوطة المزعجة »[٤٠] . ويتهم كاتبها بالتعثر والتناقض ، « فخالد ، خلال صفحات عشر طوال ، يتخبط باستمرار ، مرة في عتمة الميتافيزيقية ، مرة في غياهب العلم ، يضيع في أدغال المادية الانكليزية تارة ، وفي التأملات الذاتية الألمانية أو الصوفية العربية تارة أخرى . يدعو لبيركلي ولهيجل ، يقابل سبنسر هنا والغزالي هناك ، ثم يجهد ليخلص نفسه في النهاية . . . »[٤١] .

يضيف الراوي المترجم والمنقح أن على « من تسوغ له نفسه مثل هذه الأشياء وتهضم معدته هذه الأفكار ألا يعود لخالد ، لأنه في هذه الحالة مروج من الدرجة الثالثة . من الأفضل له أن يعود الى « الفبركين الأصليين » ، فهم كثر في هذا العصر ، عصر الآلة والكتب الرائجة »[٤٢] .

ومن أجل سد النقص ورأب الصدع في تلك المخطوطات ، ولكي يحصل على المزيد من المعلومات الحياتية عن كل من خالد وتويفلزدروك يسعى كل من الريحاني وكارلايل إلى أصدقاء أبطالنا ، الى شكيب « الصديق الحميم ، والتابع الوفي »[٤٣] والى البروفسور الهير هوفراث هو يشريكه Herr Hofrath Heuschercke« صديق البروفسور الحميم ومساعده في فايسنشتفو)[٤٤] . لايتردد الصديقان في تزويد المحررين بالمعلومات التي كانت تنقصهما فيما يتعلق بسيرة صديقيهما ، بل أكثر من ذلك فهما يقدمان مابحوزتهما من رسائل ووثائق وما شابه أملا في المساعدةفي نشر الكتابين فكلاهما كتبا مذكرات خاصة بالصديقين جمعت في كتابين يمكن العودة إليهما .

ليست هذه أوجه الشبه الوحيدة . فلأبطال سارتر ريسارتوس وكتاب خالد حتى بعض الملامح الجسمية المتماثلة والخصائص الذهبية المتقاربة . فويفلزدروك « صغير الحجم » تتدلى « خصلات شعر كثيف طويل وسبل لتغطى سحنة لم تر عيناك مثل وقارها » بينما « تغور عيناه في نظرة هادئة حالمة »[٤٥] ، يصرف الأيام جالسا في هدوء وقد ارتدى « أسمالا بالية مهملة . . ليفكر ويدخن تبغه »[٤٦] ، وخالد كذلك « صغير الحجم » ، « كثيف الشعر[٤٧] ، طويله »[٤٨] ، يبدو « كدرويش »[٤٩] ، أو « كراهب تدثر بملاءة سوداء فضفاضة من

(٣٨) سارتو ريسارتوس ، ص ٣٤ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص ٣١ - ٣٢ .
(٤٠) كتاب خالد ، ص ٢٤٨ ص ٢٤٩ .
(٤١) المصدر السابق .
(٤٢) كتاب خالد ، ص ٢٤٨ ص ٢٤٩ .
(٤٣) كتاب خالد ، ص ٢٨ .
(٤٤) سارتور ريسارتوس ، ص ٣٨ .
(٤٥) - (٤٦) المصدر السابق ، ص ١٨ .
(٤٧) كتاب خالد ، ص ١٧٤ .
(٤٨) - (٤٩) كتاب خالد ، ص ١٠٨ .

الصـوف الأخشن »[٥٠] ، يمشي وكـأنـه « شبـح حـالم »[٥١] . والبـطل لـدى الاثنـين « مفكـر متمرد »[٥٢] ، « محموم ، مشاكس »[٥٣] ، يتضرع على الدوام الى الأجرام البعيدة بحثا عن النور »[٥٤] ، « يميل الى التصـوف »[٥٥] و« يغـرق في تلك الفلسفـات العليا) .

هذا غيض من فيض ، اذ يكاد يلمس القاريء في كتاب خالد بصمات كـارلايل لـربما في كـل صفحة . فتصور الريحاني لبطله بشكل عام وتطوره الروائي ونموه كشخصية أو كنبي مصغر يذكر من غير شك بشخصية تويفلزدروك الروائية كما رسمها الكاتب الانكليـزي . فخالد ، تماما مثل ذلك البروفسور الألماني ينمو ويتطور من خلال تتابع التجارب والـرؤى والحدس ، أو من خلال مايصفه كارلايل « الحد الذي تقدحه التجربة » . فهـو يعبـر معـانـاة تلو أخـرى ليخرج منهـا بـرؤى جديدةـوتطهرات روحية لم يعرفهـا قبلا . مـا يهم هنا ليست المعاناة ذاتهـا التي يحكي عنها البـطل وانما تلك الفكرة النقية الصافية التى يلخص بها تجربته فيها بعد . ان مـا نرقبـه في كتـاب خـالـد ليس التـطور الـروائي لشخصيتـه البطل بقـدر ماهـو تطور الفكـرة الفلسفية ذاتها . كذلـك فبالـرغم من أن اهتمامنـا يتركـز حول تويفلزدروك كفرد للحظات ، فهو لايستقطب اهتمامنا بشكل كلي . بل يمكن القول أن اهتمام القاريء بكل من بطلي الريحاني وكارلايل يتقلص أمام ذلك الاهتمام الأكبر بالأفكار والمفاهيم التي يعرضانها .

ويدو تأثـر الريحـاني واضحا ليس في حـادثة نقتفي أثرها ، أو جملة يشتم منها الأسلوب الكارليلي أو فكرة أوقدت الذهنين فقط فالريحاني يدين لكارلايل بأكثر من ذلك ، وكتاب خالد يـرجع أكـثر من صدى لكـاتب العصر الفيكتوري الشهير . خذ مثلا ذلك الفصل الذي كتبه حول مزركش الثياب وسماه « أهداب وكشاكش » حيث يقول :

ماذا يمكن أن تفعل دون « كشاكشك » ؟ وكيف يمكن العيش دون « أهدابك » ؟ كيف تستطيع بدونها ،
أن تفكر ، تتحدث أو تعمل ؟ كيف تستطيع أن تأكل وتشرف وتمشي وتنام وتصلى وتتعبد وتتمثل بالخلق ، وتحس وتعشق من غيرها ؟ ألا تدثر وتتزين عندما تطبق عيناك على الظلمة ؟ أليس المهد واللحد دثار الانسان الأول والأخير ؟ وكم هـو غني ذلك الاستعـراض الكبير الـذي يقبع بينهما .
كم هي نقية وجذابة تلك الأطراف المرئية لهذه الثياب العادية الملوثة غير المرئية . انظر الى أوابـدك المنمقة ، وأضـرحتك ، هـل هي غـير مطرزات
نصـرك وهزيمتـك ؟ مـا هي هـذه الـزركشـات الرخامية
في مقـابـرك ، في البـانثيـون ، وفي كنيسـة وستمنستر ؟

هل أبراجك وأجراسك ، مذابحك ومحاربك غير المنمقات القدسية لكنائسك ؟[٥٦]

---

(٥٠) كتاب خالد ، ص ٢٧٠ .
(٥١) كتاب خالد ، ص ١٢٨ .
(٥٢) سارتور ريسارتوس ، ص ٦٧ .
(٥٣) كتاب خالد ، ص ٢٦٤ .
(٥٤) كتاب خالد ، ص ٢٦٥ .
(٥٥) سارتور ريسارتوس ، ص ٧٠ .
(٥٦) كتاب خالد ، ص ١٨٢ ص ١٨٣ .

مع كل هذا فتأثر الريحاني بكارلايل هو تأثر أسلوبي بشكل رئيس ، تأثر بالقالب وليس بالقلب ، بالصيغة اللغوية والنفس السردي ، بالصورة أحيانا وبوقع الكلمة ومحورتها أحيانا أخرى . يستطيع القارىء المتمعن في العملين أن يتيقن من أن الريحاني تشبع بالأسلوب الكارليلي وأسلوب سارتور ريسارتوس بشكل خاص قبل أن يشرع في كتابه مؤلفه كتاب خالد ، ولربما كان هذا النموذج الكارليلي الفريد في ذهنه طوال تجربة الكتابة .

أعجب الريحاني ، على الأغلب بأسلوب كارلايل أكثر من غيره من كتاب عصره بسبب ما يوجد بين أسلوب هذا الأخير والأدب العربي بعامة من سمات أسلوبية مشتركة . من المعروف حب الكاتب العربي بعامة ، وفي القرون التي سلفت بخاصة ، بالمهارات اللغوية التي تتجسد فيما عرف « بالطباق » و « التورية » و « السجع » و « الترصيع » و « القافية » و « الجناس الاستهلالي » ونمو الجمل التراكبي ، والصيغ المترادفة المتوازنة والجرس للكلمات ووقعها ، أسلوب « مكر ، مفر ، مقبل مدبر معا .... »

أسهب كارلايل في استخدامه للجناس الثنائي Lucid and Lucent' 'Long and Laube' 'tailors and tailored'

...... الخ واهتم بشكل كبير بإيقاع كلماته والانسياب الموزون لجمله وهذا ما ظهر في ألفاظه المنتقاة بعناية لتؤدي التوازن والترادف ومن ثم الموسيقى ، تماما كما في ضروب البلاغة العربية وبخاصة الكلاسية . ان وقع الكلمات في مقطع كالتالي من سارتور ريسارتوس قد يكون دغدغ آذان الريحاني :

لقد تم بسط وشرح حياة الانسان وبيئته بالكامل ، ولم تبق ذرة من نسيج روحه ، من جسده ، من ممتلكاته ، لم تمحص ، وتشرح ، وتقطر ، وتذرر ، وتفكك بشكل علمي : يبدو أن ملكاتنا الروحية كثر .... تسبح كل نسيج خلوي ، عصبي ، عضلي ...[٥٧] .

الأدب العربي من ورائه ، وكارلايل أمامه ، بالغ الريحاني في البلاغة ، وصدح بثنائيات منمقة مقفاة مسجعة مترادفة 'lean and lathy' 'linsey — wolsey freedom' 'soft and subtle' 'loud — lunged' 'a world of frills and frocks and feathers'

تبدى أية عينة تنتقي كيفما اتفق من كتاب خالد اهتمام كاتبها « باستراتيجية التوازن في الجمل » التي تفضي بالتالي « الايقاع الذي لا يخلو من العزم اللحني[٥٨] » .

أليس من المهم ، أو على الأقل أليس من المتعارف عليه لمن يكتب سيرة حياته أن يسهب أولاً في وصف الجذور المتواضعة لأجداده وأسلافه وذلك المصدر البعيد الخفي لعبقريته ؟ بعد ذلك ألا يترتب عليه أن يخبرنا عما فعله في طفولته ؟ عما اذا كان قد صنع خلخالاً من العجين لأخته الصغيرة ؟ وعما اذا كان قد أضرم النار في كتب والده المقدسة ؟ عما اذا مشى نحو قوس قزح محاولاً أن يمسك بنهايته عند رأس التلة ، وعما اذا لم يكتب الشعر وهو في سن الخامسة ؟[٥٩] .

تتعدد أمثلة الجمل التراكبية المتوازنة في كتاب خالد تعددها في سارتور ريسارتوس بل تكاد تكون « صفحاته » كصفحات كارلايل » نسيجاً من التراكيب

---

(٥٧) توماس كارلايل ، سارتور ريسارتوس ، ص ٢ .
(٥٨) Grace J. Calder, The Writing of Past and Present, OP. Cit.
(٥٩) كتاب خالد ، ص ٢٦ .

المنمقة المتوازنة(٦٠) ». ويبدو أن استخدام هذه التراكيب لا يرمي إلى تعميق المعنى أو إضافة شروحات تساعد على الفهم، انما تستخدم من أجل تلك الحركة الداخلية التي تنساب في الجمل وبشكل رئيس من أجل وقعها الموسيقي. يستخدم التركيب التوازني في بعض الأحيان من أجل ادخال عامل التأثير الدرامي على السرد وتقريب الحدث وتشخيصه كما في وصف والد نجمة الذي « ينحني، يفرك كفيه، يقدم وسادة وثيرة، يحضر أخرى للاتكاء يتمتم بعض الاعتذارات غير الضرورية .....(٦١) » أو يستخدم لإلقاء الضوء على وضع عاطفي ما أو حالة ذهنية معينة: « غادر خالد بعلبك، خائب الأمل، حائرا، عليلا، مهزوما مفصولاً من الكنيسة، مهاناً في حبه - ومع ذلك التمعت في عينيه تلك النظرة الخالدة التي تدفيء فيها الشمس صدره وتفتح أمامه سبلاً جديدة تضيء مسراها ..(٦٢) ».

لم يقتبس الريحاني من كارلايل فن الإيقاع الموسيقي والجرس المدروس فقط رغم أنها أصبحت سمة أسلوبه الرئيسة. بل جاراه في استخدامه صيغة الاستفهام البلاغي لقد ولع في كل من الريحاني وكارلايل بهذه الصيغة اذ أنها وفت بالغرض الخطابي الذي أعجب الكاتبان به أشد الإعجاب:

ألا يتخبط خالد، كأمه الروحية، في فجر الحياة الزائف؟ أليس من المحتمل أن يصبح حبه للطبيعة، والذي كان عفويا طليقا، جادا وعلميا؟ وحبه للوطن، ذلك الحب الذي تبرعم بخفر ومن ثم باندفاع في الغابات ومع الجداول، أليس من المحتمل أن ينتهي في « يوتوبيا » من صنع خياله؟ وذلك الإصرار على العمل الذي تعرض لهزة كبيرة وهو يشتغل على عربة بيع، ألم يصبح إصرار منه على الهيام والتطواف؟ والآن وقد صار لديه قليل من المال ادخره أليس من حقه أن يبحث عن أرخص وأفضل مكان للتجوال؟ أين، وإن لم يكن في تلال لبنان « حيث يبدو النهار في قيلولة دائمة، يستطيع أن ينضم إلى ماضغي اللوتس في الشرق(٦٣) ».

استقى الريحاني - أيضا - خاصية أسلوبية كارلا ليلية أخرى تبناها بكل اجلال وتقيد، وتلك هي استخدام الكاتب الفكتوري للحرف الكبير Capital Letter من أجل إبراز كلمات ومعان خاصة. ان معظم الشواهد التي قدمتها بالعربية تثبت أصولها الانكليزية صحة هذه المقولة، والدلائل كثيرة كثيرة. وكما اتهم كارلايل في عصره باستخدام غريب اللفظ وشارده والمفردات المعجمية التي تعصى على القارىء العادي والمثقف على حد سواء، يمكن توجيه التهمة ذاتها الى كاتبنا اللبناني المتحذلق.

وصف جورج ميريديث مرة أسلوب كارلايل بأنه « الريح في الحقل ... تسقط هنا وهناك ثمرة فريدة ولكن بعد هدير وزمهرير .... كلمات قاموسية ضخمة تتبعها أخرى عامية، تمطرها توكيدات تتساقط كيفما اتفق، مثل الأشعة الماثلة تتخلل السحب العاجلة(٦٤) ». اذا صح الوصف بالنسبة لكارلايل فهو

---

(٦٠) Grace Calder، ص ١٦٩.
(٦١) كتاب خالد، ص ١٩٩.
(٦٢) كتاب خالد، ص ٢٠٢.
(٦٣) كتاب خالد، ص ١٤٩.
(٦٤) **Cited by G.J. Calder in The Writing of Past and Present, op. cit. P. 187 from Beachamp's Career "Works of George Mesedith",**

واقع أسلوب الريحاني على أية حال . فبالرغم من دعوة أمين الريحاني ، مثله مثل جميع المهجريين العرب في أوائل هذا القرن ، إلى إحداث ثورة أدبية تحدث فيها الأدب العربي قلبا وقالبا ، بالرغم من أنه اتجه باللوم إلى أقرانه الأدباء العرب لأخذهم بالأساليب السلفية المتكلفة ، فلقد كان يتصيد صعب اللغة ويتلذذ في تلك التعابير غير المألوفة . يضاف إلى كل هذا استخدامه المتكرر لعامي الكلام ، ولمفردات عربية تركها في النص الانكليزي دون أن يتجشم عناء ترجمتها أو حتى تفسيرها (تماما كما فعل كارلايل في استخدامه الكلمات والجمل الألمانية دون شرحها) مما قد يجعل القاريء الانكليزي يجد تجربة القراءة هذه أمراً شاقاً . لقد وجه للريحاني أكثر من مرة اللوم والتقريع لاستعراضه قواه اللغوية ومفرداته الثرية ، وكان ميخائيل نعيمة أحد من انتقد ألفاظ الريحاني المعجمية . في الغربال اتهم الريحاني بالتكلف والمزاودة على الانكليز بلغتهم[٦٥] . أما دفاع الريحاني عن نفسه فيتلخص في أنه يرى للألفاظ ظلالاً ، وألواناً وألحاناً قد تعادل في أهميتها المعنى الذي تفضيه[٦٦] . عندما انتقي كلماتي ، يقول الريحاني ، أبحث عن ذاك الظل وذاك اللون الذي يناسب المعنى الذي أرتئيه . أعتقد أن لكل فكرة مفرداتها الخاصة بها ، سواء كتبت بالانكليزية أم العربية ، والتي لا تستطيع أية مفردات أخرى أن تؤديها . أما تعليله لاستخدام كلمات عربية في نص انكليزي فهو يعكس رغبته في النقل الدقيق ، على حد قوله ، للقاريء الإنكليزي ، حياة الشرق أوسطيين وفكرهم وطباعهم . وما تزاوج الخلفية الشرقية والغربية إلا رغبة منه في خلق أرضية مشتركة لكل من الشرق والغرب[٦٧] . لم يشعر الريحاني في أي وقت من الأوقات بضرورة شرح لفظ عربي أو صورة شرقية بل تركها كما هي وكما وردت الى ذهنه بشكلها العفوي ، وليس هناك أدنى شك في أن مشكلات القاريء العربي ازدادت تعقيدا نتيجة لهذا . هذا ما دفع بشقيق الكاتب ، البيرت ريحاني ، لدى إصداره طبعة جديدة من الكتاب عام ١٩٧١ الى تغيير « الكلمات الانكليزية الصعبة جدا الى أسهل منها وترجمة الكلمات العربية إلى الإنكليزية[٦٨] » لم تكن محاولات البيرت ريحاني موفقة دائما ، إذ أن كلمات « كالمؤذن » و « الفاتحة » و « الخاتمة » و « السقا » قد فقدت سحرها وبعضها من مدلولاتها الروحية بعد ترجمتها إلى مرادفها الانكليزي "Prayer-Summoner" "Preface" "end" "Water-Carrier" على التوالي . وبالرغم من أن البيرت ريحاني يعترف بأن كلمة Water-Carrier لا تحمل نفس المعنى الصوفي الذي تكتنهه كلمة « سقا » بكل ما فيها من دلالة على العطش الروحي ، فإنه يلح في ترجمة مثل هذه الألفاظ بجدية ولربما « بنية حسنة » كي « يسهل الأمر على القاريء الإنكليزي كما يدعي » (ص ١٥) . يتساءل أحدنا مع ذلك فيما اذا لم تكن الهوامش تفي بهذا الغرض بشكل أفضل لا ينتهك قدسية النص الأصلي كما كتبه صاحبه ووجد فيه عنفوان اعتزازه .

خاصة أخرى تجمع ما بين فيلسوف الفريكة وفيلسوف اسكتلندا ، وهي استخدام ضمير المخاطب "thou" « أنت » بالشكل التقليدي التوراتي . فكلاهما يلجآن الى هذه الكلمة عند الوعظ أو التفكير أو التملي في موضوع روحي أو خلقي . ان التبرير الأوضح لهذا الاستخدام هو تأثير الكاتبين بأسلوب الكتاب المقدس

(٦٥) ميخائيل نعيمة ، الأعمال الكاملة ، ص٤٠٣ .
(٦٦) رسالة أمين الريحاني الى نعيمة ، ١٩٢١ ، رسائل أمين الريحاني ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠ ، ص١٨٦ .
(٦٧) كتاب خالد ، ص١٣ .
(٦٨) كتاب خالد ، ص١٤ .

وبخاصة أن كلا من كارلايل والريحاني أمل في أن يجعل من كتابه سورة دينية تخاطب روح الإنسان أولاً وآخرا . ولم تكن مطامح الريحاني بأقل من مطامح جبران في « نبيه » فيما بعد أو مطامح نعيمة في « مراده » . وجميعهم استلهم من التوراة والانجيل الفكر والأسلوب معا وان كان الريحاني هو السابق على الإطلاق .

قد يكون من الملائم في هذا المقام ونحن نبحث في أوجه التشابه الكامنة بين سارتور ريساتوس وكتاب خالد أن نتطرق إلى روح الدعاية أو الفكاهة في كتابيها . من الطبيعي ألا نجد أياً من هذا عندما يعظ كارلايل ويبشر ، أو عندما يدعو الى الخلق القويم أو يتفلسف من خلال أستاذه عظيم الشأن الهير تويفلزدروك ، هناك فقط تهكم وسخرية فكهة تظهر أكثر ما تظهر في نقده اللاذع للتفكير التقليدي المتجمد وللممارسات المتحجرة التي تحث على التملي وان كانت لا تكتم الضحك والسخرية مثله تماماً ، تفلسف الريحاني حتى الضجر ، وتحذلق في مواعظه حتى الاملال ولكنه استطاع بين وهنة وأخرى أن ينتقل وبمهارة من الجد الى الهزل ومن الهزل الى الجد وبخاصة عندما قدح بنقده رجال الدين والسياسة المتزمتين في بلده ، أو عندما تندر في وصفه لمرشحي الحزب الديمقراطي في الانتخابات المحلية الأميركية . لم يرق للريحاني ما يجري داخل المؤسسات الدينية في لبنان فاستخدم في وصفه لها نفس التعابير الحذقة التي استخدمها كارلايل من قبل دون أن يغفل همساتك الساخرة : يشبه الريحاني في المقطع التالي كهنة بعلبك بسماسرة الزواج :

قدم الكهنة في تخطيطهم وتدبيرهم ، تشاورهم ورسمهم لخطط الزواج خدمات تشبه زاوية الإعلانات المبوبة في صحيفة أمريكية . من يشتهي الزواج ما عليه سوى أن يهمس بذلك أثناء الاعتراف أو يلقي بإعلانه في جيب سمسار العرائس ، وعندها يفلح . هي وهو سيفلحان[٦٩] .

تعتمد الدعاية في أدب الريحاني كما في أدب كارلايل على التضاد بين التافه من الأمور وعظيمها ، الرفيع منها والوضيع ، السامي والمبتذل . وتبرز أكثر ما تبرز في رسمه شخصيات كاريكاتورية ساخرة . مثال ذلك ، عندما يبلغ السيد هوليهان Hoolihan صديقه خالد بأن السيد أودونوهو O'Dorohue من حزب « الويغوام » (الحزب الديمقراطي) يعرض عليه منصب داع سياسي بين الناخبين في المنطقة التي يسكنها السوريون في نيويورك :

لقد أصبح خالد الآن مواطنا « ديموقراطيا » ، أي أصبح حصان جر ديموقراطي ، أي أصبح يقدر ويحترم من قبل الأتباع السياسيين الأمينين المبجلين ، ومرة وهو في مقر الحزب كرمه جلالة رئيس الجلسة شامراغ أو غرافت Shamrag O'Graft بنظرة منه ؟ أي أصبح موظفا « للتمانيين » لدى محرري الجرائد السورية في نيويورك الذين جندهم لتلك القضية النبيلة التي تعجز البلاغة عن وصفها ، أي أنه ارتقى المنبر السياسي وبدأ يوزع ما بين مواطنيه ، بكل حماس واندفاع خطابي ، أقساطاً من أفكار فصلتها لجنة الخطابة المفوهة أعدت لمثل هذه المناسبات ليتسلح بها الخطباء الموهوبون أي أنه وهذا أهم شيء في القضية ، قد أصبح معرضا في النهاية الى ذلك الموقف المهين الذي يترتب عليه أن ينتظر في الردهة جنبا إلى جنب مع جموع المتملقين والسماسرة الى أن تتكرم لجنة الخطابة المفوهة

(٦٩) كتاب خالد ، ص١٩٧ .

وأمين صندوقها المبجل بمنحه . . . . ـ بطاقة فصل عن العمل(٧٠) .

يعكس أسلوب الريحاني هنا أسلوب كارلايل إلى حد كبير ، فهناك أولاً تلك السخرية اللاذعة التي اشتهر بها كارلايل ، وهناك أيضاً التلاعب بالألفاظ ومسميات الأشياء . في سارتور ريسارتوس أطلق الكاتب أسماء شخصيات وأماكن يسخر مدلولها من أصحابها . فبروفسوره المصقع يسمى تويفلزد روك Teufels-drockh أي الشيطان بالألمانية وصديقه الحميم Hof-rath Heuschrecke « هويشريكيه » يعني فزاعة العصافير بالألمانية أيضا ، والأحداث تجري في En-tefuhl (بركة البط) Weisnichtwo . في كتاب خالد تصبح فايسنشتفو .

« لا أعرف أين » ، أودونوهو O'Donohue ، لا أعرف من ، تُطلق تسميات كارليلية النكهة على العديد من الشخصيات مثل Boss O'Graft والسيد Hooli-ham الذي ربما أراده أن يكون Hooligan أي قاطع طريق في الأصل .

ومثل كارلايل أيضا يبرز الحس الساخر لدى الريحاني في صوره الطريفة التي يعلق من خلالها على الشخصيات المرسومة . هذا مثلاً ركن « الاعتراف » في الكنيسة :

بعد أن قضت المرأة ومضت ، فتحت « الطاقة » وقادنا أحد الرهبان عبر ممر مظلم وضيع الى المؤخرة حيث قدمت لنا براميل نفط كتب عليها « صنعت في أمريكا » لنجلس عليها . أمام باب آخر حجرة وضعت أصص ريحان ذبلت من العطش . وللتو ، نسمع صرير الباب ، ويخطو نحونا شخص لا يبدو عليه الذبول كرياحينه ، ليحينا . ص ٢٢٥ .

تظهر السخرية في كتابة الريحاني في مشاهد دراميـة تكاد تذكرنا بأفلام السينما غير الناطقة ، سرعة الحركة ، الإشارات الدرامية المفتعلة ، التعابير المقتضبة التهريجية كما في ذلك المشهد الذي تقرر فيه (نجمة) فيما إذا كان عليها أن تتزوج موظف الدرجة الثالثة الذي تقدم لها أم لا . يقودها والدها ليريها حبل مشنقة أعده لها ويطلب منها أن تختار بينها وبين العريس « اللقطة » :

لا تملك نجمة الشجاعة لتختار الموت ، وبهذه السرعة . ماذا تستطيع أن تفعل ـ ابن عمها خالد في السجن ، وقد طردته الكنيسة . هل تهرب ؟ ستلاحقها الكنيسة ـ وتعاقبها . هناك شيء شيطاني في خالد ، الكنيسة تقول هذا ـ الكنيسة تعرف . تراجع نجمة كل هذه الأمور في ذهنها . تنظر الى أبيها بتضرع . يشير والدها الى حبل المشنقة . تبكي نجمة . تؤدي الأنشوطة وظيفتها جيدا (ص . .) .

قد لا تكون أهمية الشواهد التي ذكرت حتى الآن في دقائقها وتفاصيلها بقدر ما تبرر في الوقع الاجمالي الذي يتركه النص والذي يثير بشكل عام إحساسا قويا بالتأثير الكارليلي . ان تجربة قراءة كتاب خالد كمساحات أدبية وليس كصور وسطور وألفاظ يولجنا في عالم يمكن لكارلايل أن يكون قد عاش فيه مرة ، عالم تتدثر فيه الفلسفة الجادة بزي السخرية والتهكم ، وتنسل الرسالة الروحية من خلال الواقعية الروائية الموحية .

على أية حال ، يمكن الخلوص الى أن أمين الريحاني قد تأثر بأسلوب كارلايل أكثر من فكره . ففكر الريحاني مزيج من تأثرات مختلفة جاء ذكر بعضها في مستهل الحديث . وقد تكون استعارة الريحاني التقنية الروائية من كارلالايل أهم ما في الأمر لهذه التقنية من ميزات

(٧٠) كتاب خالد ، ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .

روائية يلهث كتاب هذا العصر لتحقيق جزء يسير منها .
لقد تبنى الريحاني عددا من الخطط الروائية يعود الفضل في رسمها إلى المعلم الاسكتلندي أهمها التحدث من خلال رواية « محرر » خيالي . تبدو قيمة هذه التقنية للوهلة الأولى مهمة بسبب كونها غطاء أو قناعا يتستر الكاتب خلفه ليتمكن من البعد الفني اللازم بين الكاتب والقارىء ، أو « خدعة » كما يصفها أحد نقاد كارلايل[٧١] » يستخدمها كل الكتاب الساخرين العظام تركت أثرها في نفوس القراء ولصالحهم سواء خدعوا أم لا . « إن إمكان كون المخطوط خدعة قد ذكرت في بداية العمل : « لقد بدأت مخطوطة المكتبة الخديوية التي احتفظنا بها تحت وسادتنا تقلقنا . ألا يمكن أن تكون خدعة أدبية ؟ هذا ما فكرنا به . . . .[٧٢] » . مع ذلك يبدو أن في الأمر أكثر من الرغبة في خداع القارىء وأكثر من البعد الفني . فالمحرر في كل من كتاب خالد وسارتر ريسارتوس يفترض عددا كبيرا من الوظائف والمهام فهو محرر رواية ، ومترجم ، وناقد ، ومستعرض للأحداث وكاتب سيرة في نفس الوقت . وربما أن الرواية تسرد عبر أصوات متعددة ، صوت خالد ، وشكيب والمحرر فإن هذا الأخير يترتب عليه أن يتمثل الدور الوسيط الذي يجمع بين هذه الأصوات ويوحد بينها وينقحها وينظمها ويرتبها في إطار منطقي معقول .

السؤال الذي يطرح نفسه قبل مناقشة دور المحرر هو فيما اذا كان الريحاني مدركاً تمام الإدراك وهو يخلق ويرسم شخصية المحرر إمكانات هذه الشخصية الضخمة أم أنه فقط ، في تقليده النموذج الكارليلي ، قد استعار القالب دون أن يعلم أي سر يكتنهه . أشارت الدراسات الأدبية الحديثة حول كارلايل[٧٣] الى استخدامه الواعي المتعمد لشخصية المحرر ليحقق تحكما أمثل في وجهة النظر الروائية ومناورة أبرع في الوقوف على الأحداث من أكثر من زاوية وطرحها خلال أكثر من صوت . لقد استطاعت هذه الشخصية أن تقدم لكارلايل عددا من المزايا البلاغية . فمن خلالها ، مثلاً يتمكن من دعم فلسفة الهير تويفلزدروك عن طريق التأييد والتأكيد المباشر ، أو ربما يستطيع بانتقاده هذه الفلسفة أو تهكمه منها أن يحث القارىء على التأمل الفردي والتقويم الذاتي الحريص لما يقرأه . نعم ، يستطيع الكاتب هنا أن يعبر عن دهشته ازاء أفكار وآراء تويفلزدروك ليهدىء بعض مخاوف القارىء . وباختصار تستطيع هذه الشخيصات أن تؤدى عدد امن الأدوار والوظائف البلاغية الروائية تمكنها من دعم الفلسفة المطروحة .

هذه الميزات الأدبية التي ارتبطت بشخصية المحرر لدى كارلايل ترتبط بدون أدنى شك بشخصية المحرر لدى أمين الريحاني أيضا . فمن المحتمل جدا أن يكون انشداد الريحاني الى سارتور ريسارتوس أو الى محرره قد انبثق أصلاً عن هذه « الخدمات » الأدبية التي يؤديها . على أية حال ، قد تساعد نظرة أدق الى « محرر » الريحاني في تحديد موقفنا منه .

يحقق الريحاني من خلال افتراضه لوجود مخطوطة منسية في المكتبة الخديوية والحاجة الى اخراجها الى النور وتحريرها ونشرها ، هدفين رئيسين . أولهما البعد التاريخي الزمني الذي تكتسبه . فمذكرات خالد قد

(٧١) Carlisle Moore. "Thomas Carlyle and Fiction, 1822-1834", Nineteenth Century Studies, edited by Herbert Davis, et. al. (Cornell Univ. Press, 1940), p. 149.

(٧٢) كتاب خالد ، ص ٢٦ .

(٧٣) — G.H. Brookes, The Rhetorical From of Carlyle's Sartor Resartus (University of California Press, 1972).
— Carlisle Moore, op. cit.
— G. Tennyson, Sartor Called Resartus, op., cit.

حفظت في مكتبة عريقة جنبا الى جنب مع ورق البردى الذي حفظ آثار أمين رع وقدماء المصريين والفراعنة . على هذا ، تسرد الرواية التي هي في الواقع سيرة الكاتب ذاته وكأنها تحكي تاريخا بعيدا حدث في غابر الأزمان بمصداقية تقنع القارىء بحقيقتها وإمكان وجودها . فالحدث قد تم في عهد غير عهد القارىء ، عهد كل شيء فيه ممكن . **وثانيهما** ، بأن الكاتب وهو يدعي استقاء مادته من مصدرين ، مخطوطة المكتبة الخديوية ، **Histoire Intime** لصديقه شكيب ، يستطيع أن يحقق مرونة في الأسلوب ووجهة النظر الروائية تسمح له باتخاذ مواقف متعددة من الأفكار التي يعرضها مشيرا إلى مزاياها ومثالبها مهيئاً القارىء نفسيا لتقبلها بعد كل هذه المناورات والمداولات .

إن المحرر الراوية يؤدي عددا من الوظائف ويقدم عدداً من الخدمات الأدبية كما في سارتور ريسارتوس أمر واضح أيضا لدى الريحاني . فهو يعمل في بداية العمل على اكتساب ثقة القارىء به لحكم عادل للمخطوطة التي يحررها . وهو ، في انتقاده المتكرر للمخطوطة فكرا وأسلوبا يبعد نفسه عن بطل الرواية ويتحالف مع القارىء . كل ما يهتم به أولاً هو ترتيب المخطوطة بشكل يسهل الأمر على القارىء ، واظهارها بالشكل اللائق . فعندما تجرف شكيب الحماسة ويستطرد في وصفه وتعليله يوقف المحرر هذا الاستطراد ويمارس عمله كما تمليه الوظيفة التحريرية[٧٤] .

كذلك ، فهو ينتقي من كتاب خالد ما يعتبره الأكثر قيمة والأفصح لشخصيته : « من ضمن عدة موضوعات في الكتاب .... ننتقي « شرفة الوطن » أو « الربيع في سوريا » فهي ترمز الى التعاقب الطبيعي لشتاء قدر خالد » . وأكثر من مرة يقتضب المحرر في رواية قصة ما مكتفيا ببدايتها ونهايتها تاركا ما بينهما لمخيلة القارىء ، وهو ، بهذا يعده لمشاركة أمثل في العمل ويكلفه بمهمة الباحث والمتقصي .

وبالطريقة ذاتها ، عندما تتحول تعليقات المحرر على المخطوطات من تعليقات لغوية وأسلوبية الى تعليقات حول التجربة الروحية والفكرية للبطل ، فان القارىء يصبح مدعوا مرة أخرى ليمارس نفس النقد الموضوعي الذي درب عليه سابقا والذي لا يتعدى كونه عملية نقد للذات نفسها .

يتجاوز المحرر أيضا مهمة النقل والتعليق ليأخذ على عاتقه مهمة المرشد والكاشف فاهتمامه وحتى « تورطه » وتعلقه بالفلسفة التي يحررها تتزايد تدريجيا ويجد نفسه منساقا ليحكم على ويقوم المفاهيم التي يجدها بين يديه . فهو يعطي القارىء من حين لآخر « مقدمة » أو « خاتمة » تقويمية لحادثة ما يشرح فيها معانيها الرمزية أو يؤكد على أهميتها وارتباطها بما يتلو . فها هو ، وهو « يقدم » لفصل « كعبة العزلة » يخاطب القارىء بقوله أن الفصل يحوي « التجسيد الأوضح لانتصار الروح على أمراض ومحن وأحزان الحياة الفانية . أجل ، ها نحن أمام مثال عن الايمان والعزم نعتبره « ساميا » . كذلك يختم الفصل المتعلق بالثياب المزركشة بقوله :

يقول رينان « إن الانسانية ضعيفة الذهن جداً .... وأن أكثر الأشياء صفاء بحاجة إلى التفاعل مع بعض العوامل الأقل صفاء وهذه في اعتقادنا النقطة الرئيسة في ملحمة خالد حول المزركش من الثياب .

وبالرغم من أن الراوية المحرر لا يسمح له قط بالتطور والنمو كشخصية روائية فاننا كقراء نعلم الكثير

(٧٤) كتاب خالد ، ص٥٨ .

عنه ، عن معتقداته وآرائه ، عن مبادئه ومثله وذلك من خلال مواقفه المتعددة ، استحسانه أو استهجانه ، لما يفعله خالد أو يفكر به . والواقع أن المحرر وهو يلعب دور الدليل المرشد في صحراء خالد يكتسب تدريجيا سمات ذات مصداقية أكبر ، وحكمة ومعرفة تفوق حكمة ومعرفة البطل . وبينما كانت الأفكار الفلسفية والتأملات والآراء الفكرية حكرا على خالد في مستهل الكتاب سمح المحرر لنفسه في نهايته بالادلاء بدلوه هو الآخر والافصاح عن مفاهيمه الفلسفية والخلقية . عندها ، لا نرى المحرر كجسر نعبره للوصول الى خالد وفكره وانما مرشدا ودليلاً يملك نفس القدرة على التفكير والتملي . انه يحث على التأمل الميتافيزيقي ، ويدعو الى التفكير الملي في المفاهيم الخلقية ويستفز القاريء لاتخاذ ردود فعل مختلفة ، ويحرضه فكريا وروحيا .

ان كون كتاب خالد ، مثله مثل سارتر ريسارتوس كتابا هادفا تعليميا مواعظياً didactic بشكل رئيس يؤكد وظيفة الراوية كدليل ومرشد ومعلم . ففيه يسعى خالد أو الريحاني الى التفكير في عدد من الأشياء : الانسان بشكله المطلق ، الانسان وعلاقته بالمجتمع في كل من الشرق والغرب ، وتأملات في الروح والذهن ، وهذا تماما ما تمليه مقدمة الكتاب ، اذ يطرح فيها الكاتب عمله « ليس فقط كشهادة ميلاد أو وفاة » ويقدمه للقاريء « كمدخل يدعو من خلاله الجنس البشري . . . ليعبر الى ذلك المعبد الأسمى للعقل والروح » (ص ١٨) .

وكما اعتبرت شخصية المحرر في سارتور ريسارتوس احدى مكامن القوة الروائية في عمله المقنع تكشف عن استخدام ذكي لامكانات وجهة النظر الروائية من أجل حث واستفزاز القاريء ودعوته للمشاركة ، فان الريحاني أيضا يبدو جاهدا للاستفادة من ذات المزايا البلاغية للغاية نفسها وهي إشراك القاريء في التأمل البناء والحكم السديد على الأحداث والأفكار التي تعرض أمامه . ان الكاتب ، وهو يخلق حواراً داخليا بين الرواية والشخصية الرئيسة في الرواية ، وهو ينتقل من التغني بخالد وأعماله الى التشكيك به ، يحمي عمله الأدبي من املال الفلسفة البحتة ومن الضجر الذي قد يلحق بالقاريء إزاء الدعوة المباشرة للتأمل الفكري .

إذا كان راوية كتاب خالد قد نجح في تشجيع التوق الروحي والفكري في القاريء فما هذا إلا ثمرة درس تعلمه الأديب أمين الريحاني من توماس كارلايل . يقول كارلايل في « وضع الأدب الألماني » شارحا ما يترتب على الكاتب عمله وبخاصة اذا كان لدى الكاتب رسالة « خفية غير مادية » يرغب في طرحها : « على القاريء أن يتعارض مع الكاتب بجد وإخلاص إذا كان لجهودهما المشتركة أن تثمر على الإطلاق[٧٥] » .

لقد شدت « سلفية » كارلايل وبلاغته « التقليدية » أمين الريحاني أصلا غير أنها ساقته الى « الحداثة » أخيرا ، سنين قبل المحدثين فمنذ أن كانت الرواية حكاية والحكاية خرافة ، وكاتبها أو قاصها أو راويها يجهد في « المراوغة » ليسبغ عليها مصداقية الوجود أو الإمكان . لم يكن تصدير الحكايا « بكان يا مكان في قديم الزمان » الا رغبة من الراوي في ابعاد الحدث لتقريب إمكان الحدوث ، غير أن الراوية كان على الدوام ذلك العملاق العالم العارف المتواجد في كل مكان وكل ذهن وكل حس مهما كانت خصوصيته . ثم تجلت له

(٧٥) G. Tennyson, Sartor Called Resartus, Op. cit.

إمكان رواية القصة بأسلوب ضمير المتكلم ليشارك في الحدث ويوهم القاريء بحقيقته ، أو بوصفه شخصية من الشخصيات تشترك في حبكة القصة وتتكلم عن غيرها . الطرق متعددة والغاية واحدة : الايهام بالواقع ، الاقناع ، وتمثل الحقيقة .

هذه هي الحقيقة التي عثر عليها أو تعثر بها أمين الريحاني وهو يقرأ في كتاب معلمه توماس كارلايل : أن تعدد الرواة في روايته وتنوع الأساليب الكتابية والقاء الضوء على بطله من أكثر من زاوية ومن منظار أكثر من شخصية ، وعبر أصوات متعددة هو صوت خالد ، وصوت شكيب وصوت الراوية هو احدى صور حداثة التقنية الروائية التي يجهد الروائيون الى تحقيقها وصولاً الى جيلنا الحاضر . رحلة تقنية طويلة مر بها كل من ويليام فولكنر في « صخبه وعنفه » وكونراد في « قلب عتمته » ونجيب محفوظ في ميراماره ، وجبرا ابراهيم في بحثه عن وليد مسعود ، رحلة أدرك الريحاني سحرها في العقد الأول من هذا القرن : رحلة الايهام والحقيقة .

***

المسرح الأفريقي

البنية.. وهمّ البحث عن هوية

محمد صوف

- ١ -

أعطى علماء الأجناس والباحثون والمؤرخون اهمية قصوى للادب الأفريقي ، اقتصرت على الحكايات والخرافات والأساطير في بداية الفترة الاستعمارية ، التي اخضعت هذه القارة لضغوط مصلحة الغرب . ثم توجه اهتمامهم بعد الحرب العالمية الثانية الى الشعر والرواية .

وظل المسرح مجهولاً عندهم ، لا لأنهم تناسوه ، بل لأن الشك في وجوده بلغ درجة اليقين الذي لايدع للنقاش مجالا . وقد قال بروتو في مؤلفه : « المحاولات المسرحية الأولى عند الأهالي في ساحل العاج » صفحة ٤٤٨ - ٤٤٩ = « لا نعثر على أثر للمسرح عند الأهالي رغم حب الرجل الأسود للخرافة والأسطورة ، ويدخل الرقص في الطقوس عندهم ، وذلك لتشخيص بعض الأساطير » .

وقد كان الرقص انطلاق الفن المسرحي في بداياته ، سواء عند اليونان أو عند الرومان او عند غيرهما من الشعوب . الأمر يختلف بالنسبة للبلاد الافريقية . .

ففي قرية أوديين Odienne يلعب فتيان وفتيات ، عن طريق رقص ايقاعي محكم ، أدواراً مضبوطه في عمل فني متقدم عن الرقص الطقوسي البدائي القديم الذي لايخضع لأي نظام أو إيقاع .

وككل الفنون ، يمتح المسرح مواضيعه من العالم المحيط به . وقد وجد الأفريقي منابع الالهام في الدين والأدب الشعبي الشفوي ، الذي لا ينكر احد من الباحثين قيمته في الحضارة الافريقية . مصدران آخران للالهام يجد فيهما الفنان ضالته : المجتمع والتاريخ .

ان الدين والأسطورة أعطيا الدراما ، بينما أعطت الحكاية الشعبية الشفوية ووقائع المجتمع الفكاهة : « الفارْس » Farce . أما التاريخ فأعطى الاثنين معاً .

لا أحد ينكر أهمية الدين في حياة الانسان . إنه يلعب الدور الأساسي فيها عند الرجل الأسود . فكل وقائع حياته ترتبط بالدين . . ومن ثم باحتفال ديني : الزواج الولادة ، الختان ، الموت ، تلك مناسبات يفرض الدين فيها وجوده بشكل صارخ . وبدورها ، تدخل أرواح الأجداد في هذه اللوحة الطقوسية ، حيث يتم الاحتفال بتقديسها ، سواء بشكل بسيط او ببهرجة باهرة . ويضيف الايمان بالعفاريت الى الاحتفال عنصراً روحياً يدعمه .

وقد استفاد تلاميذ مدرسة ويليام بونتي ، التي سيأتي ذكرها فيما بعد ، من نفوذ الدين ، فقد مواعدة عروض أهمها : مسرحية سوكاميه Sokame ، و مسرحية « عودة الى العرافات المهجورات » .

تدور أحداث الاولى في الداهومي ، حيث الجفاف يضيق الخناق على الفلاحين آزادجي وكابو . . المجاعة تهددهما وأسرتيهما وتوحي بمصير مأساوي . . عودة المطر رهينة بتقديم قربان للآلهة . . ولا بد من أن يعلم الملك حتى يوافق . ويعطي الملك تعليماته بتقديم القربان بعد أن أثمرت جهود آزادجي وكابو بمقابلته ، وبعد أن تشاور مع راهبه في الأمر ، الراهب اختار سوكاميه قرباناً ، وسوكاميه عذراء جميلة تحب آغاماكو ، وتنوي الزواج به ، لكن الراهب يعلن أن يوم تقديمها قرباناً للآلهة هو السبت الموالي . تتضرع الى الآلهة طالبة النجدة ، الا أن الأوامر العليا لا تراجع فيها ، خاصة أن الغيث المنتظر رهين بها كضحية . فيقترح عليها آغاماكو الهرب معه . تقبل . وفي لحظة تنفيذ الخطة يذهب آغاماكو لاحضار ابزيم حزامه . ساعتها ، يأتي رئيس العرافين ليأخذ سوكاميه الى مصيرها . ويعود الحبيب فلا يجد لحبيبته أثراً ، فيذهب لاستشارة عراف آخر إسمه بوكونو . بوكونو يتعاطف مع العاشق . . يعطيه خنجراً ويتنبأله بالسعادة . في هذه اللحظة يقود القوم سوكاميه الى الموت . هناك ، أمام الجميع ، وفي ظل طقوس القرية التي تعاني من الجفاف ، ستسلم سوكاميه للثعبان الذي سيغرس فيها سمه وينقذ القرية من جفاف قاتل ! . . . وفي اللحظة الحاسمة يأتي آغاماكو ليقتل الثعبان قبل أن يجهز على سوكامية . فضيحة ! عار ! لابدّ لأغاماكو أن يعاقب ، أن يموت ! وغضب القوم لا مرد له غير حضور الملك الذي جاء . . وطالب بسرد ما حدث ، يتقدم رئيس العرافين أمام الملك ليحكي له عن فعلة آغاماكو . في هذه اللحظة يهطل المطر . تتهلل الوجوه بالبشر والأمل . وفي غمرة السعادة يغفر الملك لأغاماكو زلّته ويوافق على زواجه من سوكاميه .

اما أحداث « العودة الى العرافات المهجورات » فتدور في بورتو نويفو Porto nuevo حوالي سنتي ١٩٢٦, ١٩٢٨ ، حيث يرى داسيه Dassieالمزارع الغني زوجته تموت من جراء عضة أفعى ، و مزروعاته يعرض عنها المشترون فلا تلقى إقبالا في السوق ، وابنه مصاب بمرض يستعصى شفاؤه . فيخبره رئيس العرافين ان ذلك ناتج عن إهماله للعرافات . يتخلى داسيه عن إهماله لهن ، فيدعو له الرئيس ويعود له غناه وسطوته وسعادته .

أما الأدب الشفوي . . أحد منابع الالهام التي يستقي منها المسرح وجوده ، فهو مادة غنية جداً ومتنوعة ومفتوحة لطاقة الراوي الابداعية ، خاصة حين يشخص وهو يحكي وقائع الاحدوثة أو الأسطورة الملحمية . ولهذه الأخيرة قابلية التحول الى عمل درامي دون صعوبة تذكر . لذا ، نرى أن الكاتب أوجين ديرفان Euqene Dervain استطاع أن يستخرج من ملحمة الملك بامبارا مسرحيتين ، هما مسرحيتا « الملكة الفاسقة » و « اللسان والعقرب » . كما ألهمت أسطورة امبراطور مالي سوند ياتا كيتا تلميذين سودانيين من مدرسة ويليام بونتي ، مسرحية « حلية ديبغيه » . . إلا

أن ديرفان غيَّر قليلاً من ملامح الأسطورة ، حارصا على أن تتوافق مع المجتمع الحالي لأفريقيا ، في حين أن تلميذي مدرسة بونتي فضلا الابقاء على الأسطورة .

تتكون مسرحية « حيلة دييغيه » من ثلاثة فصول ، يدور الأول في قصر سونديـاتا ، حيث يقوم الكهنة بتحريض المحاربين ، ولأجل ذلك يحكون قصة سونديـاتا ، ضد سومانكورو . سونديـاتا يقرر التخلص من سومانكورو ، ووفقا للعادة يستشير العراف . يقول العراف ان لسومانكورو سراً ، تتوجب معرفته تيسيراً للقضاء عليه . وهو سر لا يمكن الحصول عليه الا بمساعدة أحد أفراد عائلة سونديـاتا . ويبين الفصل الثاني من المسرحية كيف بعث سونديـاتا أخته الجميلة دييغيه إلى سومانكورو الذي يفتتن بها ،فتستعمل دهاءها وتخدره لتستولي على السر . السر سهم قاتل تأخذه دييغيه الى أخيها . وفي الفصل الثالث تعرض المسرحية تجمعا لشيوخ القبيلة ، نفهم منه أن سونديـاتا خرج مع جنوده لمحاربة سومانكورو منذ سبعة أيام ولا أخبار تبشر بالنصر . في معرض حديثهم يبدي الشيوخ تخوفهم من حقيقة السهم ، وفي غمرة الشك والخوف يعود سونديـاتا ومحاربوه ليعلنوا موت سومانكورو . . فتبدأ الأفراح والمسرات .

في الخرافات الأفريقية تلعب الحيوانات دوراً رمزيا يذكرنا بحكايات كليلة ودمنة ، وخرافات لافونتين . فشخصيات الحكاية يستخرج منها أن الكبش حيوان مخادع لكنه يدافع عن الضعفاء ، كما أن العنكبوت حاضر في عدد من الحكايات ، تكمن قوته في نسيجه الذي يحسن إحكامه حول الضحية ، مثيرا بذلك الحذر والرهبة . أما الشخصيات البشرية فتركز على المزارع والصياد و المحارب ، وقلما تغيب شخصية من هذا النوع عن حكاية شعبية ، أبطالها بشر . تتفاعل هذه الشخصيات داخل حكايات تطرق مواضيع كالغيرة ، وعدم استقرار المراة والحذر منها . . وكذا ، نذالة الرجل وجشعه ، واحتيال الطفل ودهائه .

لنعط المثل بحكاية الصياد المخدوع الذي يذهب مع زوجته للصيد . . وعند خروجه الى الغابة ، يدعها في بيت صديق موسيقي . . يعود الى بيت صديقه . . تتحرك هواجسه نحو اتهامها بالخيانة ، والسبب في ذلك راجع لكونه عاد من الصيد بخفي حنين . بعد أخذ ورد ، يتوصل الموسيقي الى إقناعه باعادة الكرة من جديد ، لأن عدم اصطياده لشيء يرجع فقط لغياب الحظ في جولته الاولى . يذهب الصياد من جديد الى الغابة ، فلا تسعفه بشيء ، ويعود خاوي الوفاض متأكداً من مصدر خيبة مسعاه . يصدق ظنه هذه المرة إذ يضبط زوجته متلبسة بالخيانة مع الموسيقي ، فيطاردها : قاذفاً اياها بكل ما يصادف في طريقه صائحا : كنت أعرف هذا . . انه السبب في أني لم أصطد شيئا !!

وكلما توفر الكاتب المسرحي على قوة الملاحظة ، صادف مواضيع لابداعاته ، وأكد حقيقة كون المجتمع أحد المصادر التاريخية للالهام .

وهكذا ، تولد أغلب المواضيع المسرحية الافريقية من المواقع الاجتماعية : الزواج موضوع غني ابتداء من صراع المهر الى قضية تعدد الزوجات ، كما أن محكمة رئيس القبيلة لا تقل ثراء عن الزواج في اقتناص المواضيع . . والمتح من العادات والتقاليد في كل الوقائع الاجتماعية يزيد الجو الابداعي غنى .

الى جانب افريقيا القديمة بكل مكوناتها ، هناك أفريقيا الجديدة ، افريقيا المعاصرة ، ومعها تتجدد المشاكل ويولد نمط جديد من الشخوص يطعم « الريبيوتوار » المسرحي ، فأفريقيا الجديدة تعطي شخصيات الاستاذ والممرض والنائب والوزير الخ . . وتعطي إشكالات العنصرية والاستغلال والصراعات السياسية والاجتماعية . .

وقد صورت مسرحية زواج عند الماند ينغوس « الغينية حفل زفاف في ناحية فوريكارياه مركزة على المساومة حول قيمة المهر ، بتعداد مزايا الخطيبين وعرضها أمام العائلتين ، واختبار ذكائها بطرح أسئلة عليها ، وذلك في إطار راقص مصحوب بالغناء .

وفي مسرحية « ثلاثة خطاب وزوج » هاجم الكاتب المسرحي الكاميروني : غيوم اويونو -GUIL LAUME OYoNo الزواج التقليدي الذي تصبح فيه المرأة مجرد بضاعة تخضع لقانون العرض والطلب ، ويحصل عليها من يدفع أكثر ! فجوليت بنت آكاد جانا ، خطبها ندي NDI ، بمهر مائة ألف فرنك . . ثم مبا MBA الذي وهب للحصول عليها مبلغ مائتي ألف فرنك ، بينما هي تحب طالبا اسمه : أوكو فاضطرت للاحتيال على الخطيبين وارضاء والديها ، حيث تقدم اوكو ، واهبا مبلغ ثلاثمائة ألف فرنك لتسدد للاول والثاني ما دفعاه بغية الزواج منها وتشتري حريتها وحرية اختيارها لأوكو حتى تتمكن من الزواج به .

أما التاريخ فتحتل الصدراة فيه فترتا ماقبل الاستعمار ، والاستعمار ، لهدف أخلاقي يتحدث بعض المؤلفين عن أمجاد عظماء التاريخ الافريقي ، بينما يستعمل البعض الآخر الماضي بوابة للدخول الى الحاضر . واشهر من استعمل التاريخ مادة مسرحية ، الكاتب « سيد وباديان كوياتي » seydou Badian kouyate فى مسرحية « شاكا » shaka ، إيميه سيزير فى مسرحيتيه« الملك كريستوف » و « فصل في الكونغو » والكاتب « شيخ نداو Sheik NDAO في مسرحية « منفي آلبوري » ،وكذا « آسادو سيسي ديا » في مسرحية « الأيام الأخيرة للات ديور » .

وتتحدث هذه الأخيرة عن لاتديور ، كعبقرية عسكرية وحربية لهاباع طويل ، يعتز بنفسه وبتأثيره القوي على شعبه وشجاعته النادرة ، حيث أن كلمة واحدة منه تكفي ليذهب المحاربون للقتال من أجله . لاتديور يحتقر الجبناء ، ويهدف الى توحيد السينغال دون أن يتخلى عن الكرامة والشرف ، لكن أتباعه ينفضون من حوله تباعا ويتركونه وحيدا . وهذا مصير يشترك فيه العظماء .

ـ ٢ ـ

يسعى أدباء افريقيا في حكاياتهم التي تُروى والتي تُمسرح ، الى رفض مواجهة الاستلاب الذي فرضه عليهم الاستعمار . . لايألون جهداً في الدعوة الى العودة الى الثقافة الزنجية الأصيلة ، خاصة بعد أن تمت ملاحظة أخطار التقليد المحدقة بها .

ويرى جوزيف ملا نهورو أن الخشبة والستار يمثلان خطراً على المسرح الافريقي الأصيل . ويقول ان العادات الافريقية أعطت للمسرح تقنيا ت جديدة كالرقص والغناء والايماء . وتعتبر العادات والتقاليد من طرف الثقافة الغربية رؤ ى . . و تعابير أصيلة عن العالم والكون ، أعطت لمعاني الحياة والموت والسلطة رؤ ى خاصة . وتتحدث مسرحية شانغو shango للكاتب النيجيري : أولا بالوغون ola Balogun ، عن الموت الذي يذهب بالجسد ، لكن الروح تبقى حية مع من أجبوها . فروح الميت تعود في عدة أشكال ، عبر الطبيعة كروح شانغو ، تعود أيضا عبر النبات وعبر الحيوان ، تعود في الحلم : الوسيلة الأكثر امتيازاً في التواصل الذي يتم بين الأحياء والأموات . ويحتفظ الميت بطباعه عند بعض الشعوب ، كالسنوفوس snoufous ، فاذا كان عنيفا ، تظل ردود أفعال روحه عنيفة ، واذا كان هادئا تأتي هادئة .

للعادات أهداف عملية ، تسعى المسرحيات الى ابرازها وزرعها من جديد في نفوس المتلقين . فهذه

مسرحية « منفى آلبوري » تعرض حكاية ملك يضحي بعرشه من أجل شعبه ويختار المنفى عن رضى وطواعية ، بعد أن رأى فيه صالح بلده . وفي « الملكة الفاسقة » نـرى أن الملكـة تضحي بشعبهـا من أجـل إرضـاء عواطفها . وهما تصوران متناقضان تماما للسلطة . . في حين أن مسرحية « شانغو » تقدم ملكا أخضع بجبروته كل الشعوب المجاورة . وكلما خضعت له شعوب كبرت لهفته على السلطة وازداد جشعـه في النفوذ الى محـاولة إخضاع الطبيعة له . إنه تصور ثالث للسلطة والنفوذ .

ثم تـأتي تقنية القنـاع الموجـودة منذ القـدم لغة لها دلالاتها وخطابها ، إذ تترجم الزمن الحاضر وترمـز الى مواصفاته . . الكاتب (اولا بالوغون) يكتب مسرحية « الملك الفيل » . يعد الفيل حيوانات الغابة بعهد جديد تعمّ فيه الرفاهية والازدهـار اذاهم صوتـوا لصالحـه . يثقون في وعوده وينتخبونه ملكا عليهم . تأتي المجاعة ويعيث غياب القوت في الحيوانات هـزالا ، الا الفيل الذي يزداد تضخما ، فيأتي الديك ليذكره بـوعوده لـه قـائـلا : « لقـد وعـدتني يـامـولاي بمكـافـأتي إن أنـا ساعدتك » فيرد الفيل ـ الملك « كما يعلم الجميع فإن الوعود التي يعطيها الواحد في فترة الأنتخابات لا تلزم صاحبها في شيء » ! . . في هذه المسرحية يلعب القناع دورا أساسيا . فالحكاية في ذاتها مقنعـة بالاضـافة الى الأداة التي يستعملها الممثل فوق الخشبة . وهذا القناع يعتبر وسيلة للهروب من الحـاضر ، أوعلى الأصح ، للابتعاد ما أمكن عن المشاكـل التي قد يثيـرها عـرض صريح ومباشر . .ويستعمل القناع كتراجع عن الوقائع الآنية ، وكغطاء لأحداث تاريخية وسياسية ، ثم كإطار يحوي الواقع المعاش .

(٣)

لا يتنكر الانسان الافـريقي لماضيـه . . يجره وراءه دوما دون أن يجحد حـاضره . هـذا التشبث بالمـاضي يجعل التاريخ يفرض حضوره على الخشبـة . وإن كان مصدر إلهام الكاتب يأتي من الماضي فإن الحاضر أيضا يفرض حضوره ، بل ويمتزج بـالماضي في عـدة أعمال ليعطي عملا متكاملا يضيء التاريخ ويضـع يده عـلى مكامن الحساسية في الحاضر .

ولعل كل التاريخ الافريقي تمسرح ، وهيمن عـلى الخشبـة بشكـل يثير الانتبـاه . من هنـا نستنتـج أن الشخصيـة الافريقيـة تتعلق بجـذورهـا حتى النخـاع وترفض التشويـه الذي مـارسه الاستعمـار على صـور شخصيات عظيمة لأبطال تاريخيين ، فقـدمهم كملوك سذج لدرجة البله ، بسطاء التفكير ، لا يتورعون عن التعـطش الى الدم وإهـراقه بسـادية ووقـاحة يـرفضها التطور الافريقي لسلفـه . يرى الافـريقي أن أجداده عانوا من الاستعمار وتم إفراغ تراثهم الثقافي من محتواه، وتم دوس مؤسسـات حضـاريـة كـاملة واغتصـاب لأراض ، واغتيال لديانات ، وإلغاء لامكانيات هائلة مادية ومعنوية .

لهذا يسعى الافريقي بواسطة المسرح الى أن يعيد بناء التاريخ المشوه ، وأن يرد الاعتبار لأبطاله . فأصبح هذا النوع من النشاط هما ورسالة ، دفعا برجل المسرح الى تشييد مقاطع من ملاحم تاريخية كبرى نجدها في « منفى البوري » و « الحاج عمر » لجيرار شينيـهGERARD Chenet ، وفي « فصـل في الكونغـو » لايميه سيـزيـر Aime Cesaire .

رجل المسرح نقب في ماضيه وعثر على حقائق تاريخية ثابتة ، وبعد هذا تأتي مرحلة الابداع واستعمال الخيال في فن الاخراج وعملية تبليغ الخطاب الى الشعب .

يقول الشيخ نداوس : « ليست المسرحية أطروحـة تاريخية . ان هدفي هو المساهمة في خلق الأسـاطير التي تخلق الحماسة لدى الشعب وتدفـع به الى الأمـام » . ويقول إيميه سيزير ، عن بطله : لومومبا ، في مسرحية

« فصل في الكونغو » : « اننا نعني بهذا الرجل ذي القامة البارزة ـ التي تعني الأسطورة ـ تاريخ قارة بأكملها » ! . .

ان الحقيقة التاريخية هي الاطار الذي تدور فيه الحكايات ، فالمسرحيات السالفة الذكر تتحدث في أغلبها عن القرن التاسع عشر ، ومع ذلك تحافظ على حداثتها . (فصل في الكونغو) تتحدث عن الصراع من أجل الحرية ، وعن حصول البلد على استقلاله ، وبعدهما الثورة ، ثم الانشقاق الحاصل في إقليم كاتانكا ، ثم ثورة أخرى ضد حكومة لومومبا واغتياله في هذا الأقليم .

أما جيرار شينيه ، فقد أعاد صياغة حكاية الحاج عمر وزاويته ، ورسم انشغالاته الدينية والحربية . ويصرح مؤلف مسرحية « منفى آلبوري » بأنها توازي بين الحقيقة والخيال ، رغم انتمائها الى التاريخ بواسطة الشخصيتين الحقيقيتين : آلبوري الذي نفى نفسه ، وسامبالاوندي ، الذي خلفه على العرش . حقيقية أيضا هي الشخصيات التي ساهمت في صنع القرار كبياندا ، والملكة الأم ، وأخت سامبالا .

بهذه الاعمال يصبح آلبوري بطلا تاريخيا ، وتمحو المسرحية الصورة التي رسمها له المستعمر ، صورة ملك صغير ساذج ومتوحش ، ويصبح الحاج عمر في زاويته رمزا للعدل والمحبة والمساواة ، فهو يقول للخادم : « أنت في هذه الزاوية في بيتك . أنت هنا حر وسيد نفسك ، فحقوقك تتساوى مع حقوقي ، لأننا نتساوى عند الله » . ويأخذ (لومومبا) صورته الحقيقية كابن للشعب ، دافع عنه ومات من أجله .

تجعلنا الأمثلة السابقة نخلص الى أن هؤلاء الشخوص تجاوزوا الحقيقة التاريخية الى الأسطورة ؛ وأسطوريتهم لا تلغي حقيقيتهم التاريخية بقدر ما تؤكدها ويؤكدها مسرح واقعي يسعى الى خدمة قضية واضحة الأهداف والمرامي . عبر التاريخ ، يقدمّ المسرح حياة الأنسان فى شتى أشكالها ، إنطلاقا من الماضي نحو الحاضر . التاريخ يساعد على التعرف على التراث الافريقي لهذا الرجل الأسود الذي أصر على إثبات أنه لم يأت من عدم وأن وقوفه على تاريخه يبعث الأمل والثقة في المستقبل والاستمرارية دون السقوط في أخطاء الماضي وبالتالي ، يكون المسرح الافريقي مسرحا شعبيا لا أكاديميا .

(٤)

وبما أن المسرح الافريقي مسرح شعبي ، فهو ملتزم يعتبر التوعية وظيفته الأساسية دون الاخلال بفنية الاعمال المقدمة . واذا متح من التاريخ ، فذلك يدخل في عملية البحث عن الذات ورسم الهوية الحقيقية . يقول إيميه سيزير : « ان مسرحي سياسي ، لأن المشاكل الكبرى التي تتخبط فيها أفريقيا هي مشاكل سياسية . أريد منح الآنية للثقافة الزنجية حتى تضمن استمرارها وتصبح ثقافة تساهم في تشييد نظام جديد ثوري تتفتح فيه الشخصية الافريقية » .

وقد تأكد لنا ، من خلال المسرحيات التاريخية التي ذكرنا ، أن موضوعها سياسي بحت . والموضوع السياسي نجده في نوعين من المسرح : نوع يعتمد على التاريخ والميتولوجيا ، ونوع يقترب من الحدث مطعما بوقائع معاشة . يتطلب النوع الذي يعتمد على التاريخ إعادة تشييد الحكاية بعد تنظيفها من الرؤية الاستعمارية ، كما في مسرحيات « موت شاكا » و « منفى آلبوري » و « الملك كريستوف » . هي مسرحيات تكتسب التاريخ ، لكنها لا تعبر عن التطلعات الآتية ، وتقدم نماذج من متطلبات الساعة الراهنة ، فشاكا رمز أفريقيا المناضلة . وآلبوري يحمل فكرة الوحدة الافريقية التي نادى بها نكروما ، والمسرحيات التي تعتمد الحاضر تمتح مواضيعها من

الـواقـع الـيـومـي ، تـسـلط الـضـوء عـلى التعفن المختفي خلف الـواجهـات الجميلة في عـدة بلدان أفـريقيـة ، ويتجلى هـذا في مسـرحيـة « توكو جنيني » THOKO GNININ وفي « فصل في الكونغو » إذ تـزيلان القنـاع عن البنى الاستعمـاريـة الجديدة للمجتمعات التي هي في طور التشييد . وهناك مسرحيات تهدف الى فضح عبادة شخصية القائد ونظام الحزب الوحيد . ويمتدنشاط هذا النوع الأدبي الى النداء بالمواجهة البطولية في ثورة ضد المستغل كما في مسرحية « القرار » التي تطرح قضية السود في امريكا ومعاناتهم من الاستغلال والعنصرية . وتوصف الملحمة الغينية «الجحيم هو اورفيو » للكـاتب مارسيـال مالينـدا بأنها ملحمة كفاح ونضال شعب ، ومسرحية « إيامان هايلا » تصور المظاهرة الشعبية التي وقعت في ديسمبر ١٩٥٩ في المارتينيك .

ان هذه المسرحيات تضع في الميزان عددا من القضايا التي تتخبط فيها افريقيا اليوم . فمثلا نرى أن مسرحية « مأساة الملك كريستوف » التي كتبها المارتينيكي إيميه سيزير ، تحكي قصة هنري كريستوف ، وهو خادم قديم تطور الى طباخ ، ثم الى جنرال لملك هايتي . وهـايتي مستعمرة فرنسية . يلعب هنري كريستوف دورا طلائعيا في حرب التحرير . تتحرر هايتي ويصبح الجنرال قائدا لمنطقـة الشمـال . كـان كـريستـوف صـديقـا حميـمـا لـديسالـين . وعندمـا يموت ديسـالـين يصبـح رئيسـا للجمهورية الا أن رؤ اه السياسية لا تتطابق . مع رؤ ى البورجوازيين في الجنوب فيهـرب بأفكـاره الى الشمال ويؤ سس مملكة هايتي الشمالية . وهنـا يختنق التعايش بين المنطقتين ، ثم ينصب القسيس الفرنسي كريستوف ملكا ليصبح أول ملك زنجي في العالم الجديد . حدث بعيد عن منطق العصر وفضيحة صعبة الهضم . يسود كريستوف ويتحول الى شخص أحادي الرؤ ية ، يذهب الى درجة التصفية الجسدية لكل الذين يرفضون السير في الخط الذي رسمه . يصبـح الواحـد الأوحد ، الآمـر الناهي ، يذهب به اعتداده بنفسه الى القضاء على رسل ملك فرنسا وقتل القسيس عندما أبلغه اعتزامه التخلي عن مهمته . وقام بتعبئة لكل القوى الحية في البلاد لبناء قلعة أعلى من أعلى جبل في هايتي . لكن الشعب يثور عـلى تصـرفـات ملكـه وتستفيـد المعـارضـة من هـذا الغضب ، ثم تستفيـد من مساعـدة فرنسـا . ويصبح الجيش قابلا للتحرك ضد زعيمه تحت حافز الارتشاء . وتفسد الادارة ليكبر السخط وتصبـح الحالـة في البلاد عبـارة عن قنبلة موقـوتة . يـرى أتباع كريستوف هنـا الانحدار فيبدأون بالتخلي عنه تبـاعا ليصـاب بصدمـة تشله لكنه يصر على الظهـور امام حشـود الشعب على حصانه بعد أن عالجه أحد الحكماء وأمام الحشود لايملك ان يتماسك على الجواد فيسقط . يشعر بنهايتـه ويضع حدا لحياته برصاصة . تشير المسرحية الى وجود حاشية الملك وأتباعه ، الـدوق والماركيـز والكونت والفـارس والـطبـاخ والارشفيـك وحتى شـاعـر الملك . وهي بروتوكـولات غير ضـرورية يصـر المؤ لف جلى ذكـرها والتهكم عليها لأنها موروثة عن الاستعمار .

وتكمن مأساة الملك كريستوف في كون المرحلة التي تأتي بعد الاستقلال تبدأ معها مأساة جديدة يحدد ملامحها العمل على اجتياز صحراء ثقافية وأخلاقية وفكـرية ، وحتى اقتصادية . وترسم لنا تفـاصيل المسـرحية كيف حاول كريستوف أن يحمل شعبه على الثقـة بنفسه وأن يتخلص من مركب النقص الذي أورثه اياه الاستعمار ، ومن الطباع الرديئة الناتجة عن الجهل . وجد كريستوف نفسـه يطلب من شعبـه بذل مجهـودات ترهق طـاقتـه آنذاك . لا يفهم الشعب ملكه ، فيبدأ التذمر والسخط النـاتجـان عن ضيق الأفق ، ويستغـل ذوو الأطمـاع والخصوم جهل الشعب فيشوهون أقوال الملك ويحرفون

تعليماته وحتى أهدافه راكبين على نزعة الانفراد بالرأي والطغيان الذي يطبع شخصية كريستوف . فيبدأ مسلسل الخيانة بالأعوان . هناك منطقة تحتفظ بكامل ثقتها بنواياه ، منطقة « لاتيسكو » ، تعمل على مساعدته لكنها تظل مساعدة من متخلفين ، لا تعطي أدنى نتيجة . وتذهب رؤية كريستوف البعيدة والمنجذبة الى إيقاظ ذكاء الشعب وادراكه الى النهاية . لعلّ كريستوف هو نكروما الذي كان سابقا لعصره في المنطقة التي ترعرع فيها . لعله لومومبا الذي فشل ، وفشله راجع الى الوسط المتعفن والأطماع الشخصية والنفعيين الذين يضعون مصالحهم فوق كل اعتبار . وحتى المستلبين الذين أفقدهم الاستعمار شخصيتهم وهويتهم التاريخية . وهؤلاء ينتمون الى البورجوازية الوطنية التي ذهبت بمرحلة الأمل - مرحلة الاستقلال - الى الافلاس .

(٥)

لو ألقينا نظرة على المسرح الافريقي ، خاصة منه الناطق باللغة الفرنسية ، وحاولنا أن نستنبط مصادر الالهام فيه ومعناها ، لأدركنا أن النقد يشكل حجر الزاوية في الابداعات المسرحية والنقد هنا ينطلق دون تردد ضد النظام الاستعماري وضد مخلفاته على المستويات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية . نجد أن هذا النقد يتعرض أيضا للمجتمع الجديد الذي يتميز بصراع الطبقات والاستغلال البشع للانسان من طرف الانسان . ويأخذ شكلا آخر وهو يفضح المتخلف من العادات القديمة ويستنكر استمرارها في مجتمع يأمل أن يتطور نحو الأحسن وهي ظاهرة تميز بها المسرح العاجي طيلة الخمسينات . فالكاتب آمون دابي AMON D,ABY يشجب الارث القديم وقبوله ثابتا دون تفكير في عملية التطور الجدلية في مسرحية « كواو آجوبا » . نفس المضمون يتطرق اليه داديه DADIE في « مينارجا » .

ان البلبلة والتشويش والقيل والقال ظاهرتان اجتماعيتان استنكرتها أعمال آمون دابي ، خاصة مسرحية « عراقل » ، وكذلك العادة المنتشرة لدى القبائل الافريقية والتي تعتبر الابن العاشر نذير شؤم . وهنا يطرح نفس الكاتب موضوعا مستقلا في « الساحرة » يحلل وينتقد الظاهرة . في نفس السياق يأتي (غيوم اويونو) ليسخر من عادة المهر الذي يدفع بالبنت لمن يدفع أكثر دون اعتبارات أخرى في مسرحية ذكرناها سابقا « ثلاثة خطّاب وزوج » . ويعيب الناقد برنارد موراليس على هذا النوع من المسرح غياب مهاجمته للنظام الاستعماري وادانته لأنها تقتصر على المخلفات وتكاد تحمل مسؤولية التبعية للأفارقة باعتبار أن الاستعمار كان مرحلة انتهت وماتت . وفي محاولات لنهج طريق جديد يتحدث مسرح كيتا فوديبا ، في « المعلم » عن موضوع الاستلاب الثقافي الذي يعيشه المعلم والتلاميذ في النظام المدرسي الذي فرضه الاستعمار على الشعب . أما بيرنارد داديه ، فيزيل القناع عن ابن البلد الذي يغتني عن طريق الاستلاب في مسرحية « توغو اوجنيني » . ويتحدث شارل نوكان في « مأساة شاكو » عن علاقة الطبقة الحاكمة بالعمال والفلاحين ، وهي علاقة جعلت المؤلفين المعاصرين ينكبون على التأمل في السلطة الجديدة ويقدمون للمسرح شخصية جديدة اسمها الشعب . . شخصية تفرض وجودها ، خاصة في « فصل في الكونغو » و « الملك كريستوف » .

(٦)

ولو تساءلنا عن هذا المسرح الافريقي ، وعن وجوده ، خاصة أن الثقافة العالمية تضعه وقوانينه وأنواعه وأقطابه تحت المعطف الاغريقي ، وكل المصطلحات

المتداولة الآن في هذا المجال مصدرها اليونان : تياتر ، THEATRE ، دراما ، تراجيديا ، كوميديا ، الخ . . . لكن اذا غضضنا الطرف عن المصطلحات التقنية نجد أن فنون الدراما الافريقية لا تخضع لأشكال المسرح المتعارف عليه ، فالدراما تعني : الفعل ـ الحدث والحركة . .

يقول كلود بيرو CLAUDE PERRAULT في موضوع له معنون بـ « اين نجد المسرح ؟ » ، أن فاوست كتب : « في البدء كان الفعل » . . وهذا الفعل يمارس في المسرح الافريقي ، الذي هو عبارة عن احتفال بالطقوس والأساطير . فطقوس الموت والميلاد التي تتداولها الأجيال ، والرقص بالقناع ، لا يبتعد عن الدراما اطلاقا ، وبالتالي ، فهو دراما أفريقية . ولا تذهب بنا المقاربة بين القناع الافريقي والاغريقي الى اعتبار أصل المسرح الافريقي آتيا من الاغريق . لأن المسرح الاغريقي فعل عام تطور في عصر الديموقراطية الأثينية وساهم فيه الجميع ، والطقوس الافريقية فعل خاص تمارسه الجماعات والقبائل ، ولأن المسرح الاغريقي القديم تقمّص إذ أن حامل القناع يتقمّص روحا وهوية أساسية ، نخلص من هذا الى أن ما هو عند اليونان فرجة ، هو عند الأفارقة طقوس ذات منبع ديني .

للمسرح الاغريقي أيضا جذور دينية ، ابتدأت منذ القرن السادس قبل ميلاد المسيح ، حيث كان يقام احتفال على شرف الاله ديونيزوس ، ولم يأت لفظ المسرح الا بعد أن تبناه شعب يكتب . والشعب الافريقي شعب يقول ، الثقافة عنده شفوية تتداول عن طريق السمع ، والعين في المسرح ، اذا صح التعبير ، صنعت لتسمع .

لكي تتطور الطقوس الى فن ، لا بد من وسيط يتم عبره هذا التمرير . فنحن نعرف أن في العصر الوسيط الأوروبي ، كانت تقام احتفالات دينية مسيحية تشبه الطقوس الافريقية . التطور جاء تدريجيا ، ولعله انطلق من بعض الرقصات كرقصة « مانون » التشادية التي تمارس في حفل يقام في ذكرى رجل عظيم افريقي ، في هذا الحفل يأتي شخص ويقوم بحركات ايمائية تمثل ما كان يقوم به المحتفل بذكراه . يأتي حدّاد القرية ببعض الأحجار ليضعها في ركن ما ، ويضع بعض القطع الخشبية ثم يقوم بحركة تمثل اشعاله للنار وممارسته لعمله . كان الراحل يذهب عادة للصيد ، الطقوس تقتضي أن تشخص رحلة الصيد ، فيأتي شخص بحركات ايمائية تمثل قيادته لقارب في الأدغال . كان الرجل محاربا لا يقهر . الطقوس تقتضي بأن يأتي شيوخ القرية برمز كسوة المحارب ويرقصون ممثلين صراع الرجل وانتصاره . . أليس هذا تمثيلا ؟ أليس هذا التعبير الجسدي توجها نحو المسرح ؟

(٧)

في رقصة (مامنون) التشادية ، نجد أنفسنا أمام رقص تعبيري سردي ، يعيد انتاج حركات زعيم افريقي راحل . وفي رقصات أخرى يسود نفس النهج في اعادة حركات الصياد والحيوان الذي تطارده الكلاب كرقصة « أودينييه » ، وفي تصوير رقصة الحب المقترنة بحفلات الزرع في أفريقيا الوسطى . الى جانب مسرح الحركة ، هناك أيضا مسرح الكلمة والحوار . هو مسرح يحكي بالايماء الانجازات العظيمة للقرية أو للجد الأعلى للآلهة يقام في المناسبات الدينية ـ مثلا ـ حفل تتويج الملك كوبا حيث يقوم يستعرض هذا الأخير ما أنجزه . يصطلح على هذا النوع بالمسرح المقدس .

ثم تطور المسرح ليعطي تظاهرات لا يكون فيها الرابط الديني حاضرا بشكل مكثف حيث لا تثير الطقوس سيرة أحد . أو هو يعطي طريقة تتطور بها

الدراما عن طريق الدين ثم تعطي نهاية جمالية كرنفال آبيسا عند الأيولونيين أو باسام الأكبر ، يبدأ اعتمادا على الدين لكنه ينتهي الى حفل تنكري كبير حقيقي ، لا يختلف عن حفلات كرنفالات العالم الأخرى . . تدخل في هذا المضمار الرقصات الطوطمية التي تمثل القرود والعصافير ، وقد حوّلها راقصو أوزيلاس في الكاميرون الى منافسة تهدف الى تطوير فن الايماء . تطورت أيضا رقصة الحرب ، كرقصة تونندريون بامبارا ، الى رقص طقوسي دقيق وحركات للأقدام معقدة ، حيث يتم اقصاء كل راقص يخطىء الواقع داخل الدائرة ، وقد ساهمت موجة الرقص الايقاعي الافريقي في تحطيم قدسية المسرح التقليدي . ورغم انحدار المسرح الافريقي من الطقوس الدينية ، فان بعض التقاليد التي استطاعت أن تصد عنها التلوث السياحي لم تكن تعطي مسرحا ديني المضمون والهدف ، بل كانت تعطي أعمالا دينية تهدف أولا الى التسلية ، تلعب قرى البامبارا الكوميديا الأخلاقية المسماة بـ كوتيبا koteba . وهي عروض خارج الطقوس ، شبيهة بكوميديا ديلارتي ، حيث يقوم بأدوارها شخصيات قارة عبر نص مرتجل . أهم مواضيعها الزوج المخدوع أو المرأة وعشيقها . المهرج وضحيته والسارق في الأسواق . تعتمد هذه الأعمال على الكاريكاتور والفارس ، وعند قبائل البولوس تأخذ الكوميديا الشعبية طابع البسيكودراما عبر خصام بين قبيلتين متضادتين ، يتم التوصل الى اضحاك الجمهور عبر نزواتهما الاجتماعية ، كما ان هناك عروضا أكثر جدية تتحدث عن الصراع السينغالي وتتميز بحوار طويل وشيّق وصراعات تمثل على الخشبة . وهناك أيضا أساطير إيمائية كقصة بيندا PINDA ونوع لمفيت MVET الشائع في الكاميرون والجابون اذ هو عرض شامل يحكي فيه الفنان قصة ويغني ويرقص مستعينا بأعوانه أما الحكواتي السوداني فهو لا يعتبر ممثلا لأن حكايته مبنية على الحوار الذي يقوم به الراوي أو يعيد تركيبه محولا اياه الى دراما .

(٨)

يتميز المسرح الافريقي الأصلي بكونه مسرح الحضارة البدوية العامة عامة . تنتجه مجتمعات فلاحين ورعاة وقناصين مثل عيد الغطاس في غينيا وساحل العاج ، والآكان AKAN في نيجيريا ، والمامنون في كولا ايرو ، والاوزيلا في الكاميرون والكوند وكيلي في النيجر والكوتيبا في مالي ، الخ . . تصبح القرية مضمونا للمسرحيات التي تعرض في شوارع المدن والساحات العمومية . هو مسرح يتميز أيضا بتركيبة فنية وتقنية وشعرية خاصة ، اذ هناك رابط بنيوي يجعل العلاقات مع الوظائف الثقافية الأخرى بادية للعيان ، وله كذلك علاقة بالطقوس في الآكان والمامنون والموسيقى التي يرافقها العزف والجوقة والرقص في لمفيت والساول . وتعمل التركيبة الفنية التقنية على التقاء الوظائف في العرض على مستويين ، مستوى الراوي الذي يقوم بدور ثلاث شخصيات ، الراوي ، المسرحي والممثل ، ثم مستوى الراوي الممثل اذ هو ممثل بالمفهوم الكامل فهو يقوم وحده بأدوار جميع الشخصيات والآلهة والناس والحيوانات .

وتتجلى التركيبة الشعرية في العروض التي تقدم للمتفرج الحياة كما تعاش يوميا ، يمتزج فيها الضحك والدموع والحياة والموت والدناءة والمروءة . وهذه العروض هي كوميديات وتراجيديات وملاحم في آن واحد . هو مسرح شعبي الى جانب كونه مسرحا للحضارة البدوية لأن موضوعاته نابعة من الأدب الجماعي من خرافات وأساطير وحكايات شعبية ، ومن الحياة اليومية ، عائلية ، واقتصادية وسياسية . وبغض النظر عن الرواة المحترفين ، فإن الممثلين فلاحون

وصيادون ورعاة كما في الكوتيبا . وأخيرا ، لأنه مسرح يتوجه الى الشعب بالمفهوم الوطني للفظ حيث تقدم العروض في الساحات العمومية والأسواق التي يرتادها الناس من مختلف الأعمار .

ككل الفنون يلعب المسرح دوره في المجتمع على عدد من المستويات ، منها المستوى الاقتصادي والديني والسياسي حين يستعمل الرقص والطقوس التي تهدف الى تقديس السياسي أو الاجتماعي الذي يدعو الى اخصاب الأرض والمرأة والى العمل على تحقيق الرفاهية . وبالتالي الى توحيد المعتقدات والنظام الاجتماعي ، ثم يأتي المستوى الجمالي الذي يتجلى في لفيت والكوتيبا والساول . بعد الكد والتعب يأتي المرح والترفيه والضحك ، ويعتبر المستوى التربوي فاعلا أيضا اذ المسرح تربية اجتماعية مستمرة تتحقق عن طريق تبسيط الخطاب الأدبي والفلسفي الذي ينتهي بحكمة أو بدرس أخلاقي .

(٩)

ان تطور المسرح الافريقي واكتسابه للتقنيات الجديدة نابع من الدور الذي لعبته مدرسة ويليام بونتي التي تم تأسيسها في غوريا GOREE سنة ١٩١٣ . وهي مدرسة كان الهدف من تأسيسها تكوين أطر متوسطة تساعد الاطار الأوروبي على مهامه في البلاد الافريقية ، من معلمين وموظفين اداريين وممرضين ، الا أنها ساهمت في تكوين عدد من الكتاب على المستوى الثقافي ، ومن ثمة احتل الفن المسرحي مكانة تزايدت أهميتها ضمن الأنشطة الثقافية للمؤسسة حتى سنة ١٩٥٠ . لم يكن الاستعمار يبغي من وراء تأسيس مدرسة ويليام بونتي الا تلبية الحاجات الملحة . وهذا ما جعل نظامها محدودا وصارما . فقد حرص المستعمر منذ سنة ١٩٠٣ على عدم السماح للافريقي بتجاوز شهادة الدروس الابتدائية ، وأعطى للنخبة امتياز الحصول على الشهادة الثانوية ، لكن في مدارس خاصة لها مقرراتها ومناهجها لا يمكن بأي حال أن تتساوى مع التعليم المماثل لأبناء المعمرين الأجانب . أما حصول الأهالي على شهادة البكالوريا فأمر لم يكن واردا اذ سيجعلهم على قدم المساواة مع المستعمر وبالتالي سيكون الخطوة الأولى نحو القضاء على سطوته في جميع الميادين .

وقد بدأت العروض المسرحية الاولى في المدرسة المذكورة منذ سنة ١٩٣٣ تحت ادارة الأوروبيين . وكانوا يهدفون من خلال هذا النشاط الى إستعمال المسرح وسيلة للدعاية فالعروض كانت تقدم باللغة الفرنسية من طرف ممثلين أفارقة في الأندية الخاصة حيث تتجمع النخبة . وقد رأى مدير المدرسة شارل بيارت CHARLES BEART أن على التلاميذ أن يتجهوا نحو ثقافتهم الأصيلة والمتح منها ليأخذ مسرحهم طابعا جديدا بدل مسرحيات البولفار التي يقدمونها في الأندية الخاصة . وهذا ما جعل التلاميذ يذهبون خلال العطل المدرسية الى القرى والمداشر والأدغال للبحث والتنقيب عن مصادر لمسرحياتهم تعتمد أساسا على الحياة التقليدية ومميزاتها . فمتحوا من الأساطير والخرافات وكانت حفلات نهاية السنة تعرف عروضا لفنون الأهالي يقدم خلالها أبناء كل منطقة عملا يكون نتيجة لتنقيبهم وبحثهم في تراثهم . وقد كان هذا أهم أنشطة المدرسة وأنجحها اذ كانت العروض تلقى اقبالا كبيرا . وقامت فرقة المدرسة سنة ١٩٣٧ بجولة في البلاد الافريقية عرضت خلالها سوكاميه التي تم عرضها في نفس السنة أمام جمهور باريسي في معرض استعماري أقيم هناك في نفس السنة . وامتد نشاط المدرسة الى تأسيس فرقة مسرحية نسائية في المدرسة العادية للبنات بروفيسك ROUFESQUE . جاءت بعدها فرقة مختلطة ابتداء من سنة ١٩٤٨ قدمت عروضها بمناسبة تخليد الذكرى

المائة للقضاء على العبودية . لكن هـذه السنة تعـرف توقف النشاط المسرحي حيث يظهر تنظيم جديد للتعليم يضع على قدم المساواة النظام الافريقي والفرنسي . طبعا ، لم يولد هذا التنظيم من فراغ لكن الضغوط التي بدأت تتقوى لزعزعة امبراطورية المستعمر هي التي أعطت هذا الاصلاح .

وهكذا تم تأسيس أول مركز للتعليم العالي في داكار سنة ١٩٥٠ ، وان ظل الدخول اليه خاضعا لطقوس المحسوبية ، فحتى سنة ١٩٦٠ لم يكن عدد طلبته يتجاوز مائة وأربعة طلاب وبدأ انشغال التلاميذ بالحصول على البكالوريا للانطلاق في الحياة الجامعية يضعف من همتهم المسرحية ويدفع بهم للتحصيل وبالتالي الى التفكير في اجلاء الاستعمار ، ذلك الاجلاء الذي عمل مسرح ويليام بونتي على ابعاده عن الأذهان وذلك ببحث التلاميذ على الانشغال بالبحث والتنقيب في تراثهم .

(١٠)

وقد عرف المسرح الافريقي ثلاث حقب منذ سنة ١٩٤٩ : فترة كيتا فوديبا (١٩٤٩ - ١٩٥٣) مسرح المراكز الثقافية (١٩٥٤ - ١٩٧٠) والمسرح الملتزم بتواز مع المراكز الثقافية .

ان أهم هذه المراحل هي المرحلة الأولى ، فقد ساد فيها المسرح التقليدي رغم تأثره بمدرسة بونتي المعاصرة . وهو دليل على تنوع الوسط الثقافي الذي عاش فيه مؤلف « الفجر الافريقي » . كان كيتا فوديبا يرى أن على التمثيل الدرامي أن يعيد انتاج مراحل من حياة الافريقي انطلاقا من التاريخ والأسطورة والخرافة . ومن ثم أعطى مسرحية « المعلّم » ، وهي كوميديا أخلاقية راقصة تنتقد المدرسة الابتدائية ونظامها الاستلابي . بعدها يصبح مسرحه أكثر حركة وحوارا ، فيؤسس مسرح الباليه الافريقي معطيا للرقص دلالات وأبعادا درامية . ويعتبر فوديبا ان الرقص هو في الأصل اللغة الكاملة ، لغة الجسد . ولهذا كان يعبر عن أفكاره عن طريق الشعر والغناء والموسيقى والرقص والتشكيل . بعد هذا انتقل المسرح الى النضال ضد الاستعمار رافضا التقوقع داخل الماضي خاصة أن السنوات التالية بدأت تعرف مسرحيين مثقفين جامعيين يحملون رؤى اشتراكية وهم حل مشاكل العصر ، وهي فترة ستعطي أسماء ايميه سيزير ، وباديان وبرنارد دادييه وسوينكا .

(١١)

إن ظهور جيل يحمل وعيا خاصا بواقعه وبماضيه ، يدرك معنى المعاناة الذي عاشها الرجل الأسود في ظل الاستعمار ، قد جعل العمل الفني في المسرح صرخة ألم وثورة وانطلاق في الصراع من أجل الحرية بمفهومها الواسع . تحرير الماضي من بصمات الدخيل كان الطابع الأساسي في آخر مسرحيات مدرسة بونتي ، اذ تمّت بواسطتها عملية تنظيف لسمعة شخصيات قاومت الاستعمار حتى الرمق الأخير كلات ديور LAT DIOR ولوداميل دوكايور LE DAMEL DE CAYOR وآمادو لاتال AMADOU TELL وكان كيتا فوديبا يستعمل أشكال المسرح التقليدي ليحملها مضمونا وطنيا ، وجعل ليوبولد سيدار سنغور وسيدو باديان من شاكا البطل المناهض للاستعمار ، أما ايميه سيزير فقد أعاد خلق مأساة العبد الأسود المتمرد في كل مسرحياته وذلك عبر « الملك كريستوف » و « لومومبا » و « كاليبان » .

ومن المعروف أن أدب النضال هذا نجده في كل مكان يوجد فيه اللون الأسود تحت الضغط والعنصرية ، في أفريقيا الجنوبية ، والولايات المتحدة الأمريكية .

ونستطيع أن نستخرج من الانتاج المعاصر ثلاثة مواضيع رئيسية تتطرق لها أغلب المسرحيات ،

١ ـ مناهضة الاستعمار . ما زال مدادها لم يجف بعد وما زال جرح الاستعمار ينزف ، فوجوده السياسي اتخذ أقنعة أخرى مع اختفائه باعلان استقلال البلاد الافريقية . ترسم لنا « منفى آلبودي » و « كوند والقرش » و « الحاج عمر » مصائر أشخاص التاريخ لأفريقيا شوّه الاستعمار سيرتهم .

٢ ـ الصراع بين التقاليد والمعاصرة . صراع قديم يواجه دائما جيلين يختلفان في التربية والعقلية والعلم . بعض الكتاب ركزوا انتاجهم حول موضوع واحد كمسألة الارث في مجتمع امومي كما في كواو آدجويا KOUAO ADJOLBA لآمون دابي ، أو مسألة تعليم العادات لموظف متعلم في مالي ، وفي مسرحية « نداء العراف » ، بينما يتعرض آخرون الى عدة مشاكل في آن واحد ، وول سوينكا الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٦ كتب أشهر مسرحياته « الأسد والجوهرة » يتطرق فيها لمشكل المواجهة بين الشباب والشيوخ ، بين الثقافة الغربية والفلسفة الافريقية ، بين تعدد الزوجات والزوجة الواحدة ، بين التقدم التكنولوجي ونمط الحياة التقليدية ، والصراع القائم بين الذكر والأنثى وفي « سكان المستنقعات » يضع سوينكا بتواز صراعين . . صراع الأجيال والمواجهة بين المدينة والبادية ، وكيفما كانت رؤية الكاتب فهو يدخل المواضيع في اطار فكاهي ساخر يستهزىء ويثير الاستهزاء من التصرفات السائدة التي لا يقبلها منطق العصر ، ولعل الكاتب يخضع لتأثير كوميديات العادات الشعبية كالكوتيبا ، التي ما زالت موجودة الآن مع احتوائها لبعض عناصر المجتمع الجديد .

٣ ـ الموضوع الثالث الذي يحفل به مسرح أفريقيا الحديثة هو **نقد الأخلاق السياسية** فهذا سوينكا يستنكر الهوة التي تفصل بين النخبة والشعب في « حصاد كونكي » ويفضح الأرتشاء ، والتبذير والبذخ ، والتسابق نحو المال والجاه واحتقار المصلحة العامة في أعماله الأخرى .

وهناك عدد من المؤلفين افتتنوا بمشكل السلطة الصعب والمعقد ، اذ ظهرت بعد مسرحية الملك كريستوف لايميه سيزير عدة أنواع من الأبطال على الطريقة الشكسبيرية ، بحجم طموحهم والمواجهة التي تقوم بينهم وبين وسطهم . وقد أعطى سوينكا لبطل مسرحية « حصاد كونكي » ملامح نكروما ، أما ديرفان في « اللسان والعقرب » فيعطي صورة حاكم حكيم ومتزن يحب الخير لشعبه .

في هذا السياق تدخل المسرحيات ذات التوجه الايديولوجي الملتزم ممثلة بأعمال « شاكا » لباديان و « الجحيم هو اورفيو » لمالينتا و « ايا مان ماي لا » لماكوبا ، وهو توجه يسعى الى خلق مجتمع اشتراكي يضمحل فيه الاستغلال وتكتسب فيه الشخصية الافريقية ذاتها بعد التخلص من عناصر الاستلاب .

ان هذا المسرح ليس تجذرا في الخاص ، بل هو تفتح على العام والكوني ، وهو يلتقي مع المسرح الاوروبي المناضل والمسرح الثوري البرازيلي والفيتنامي والامريكي والصيني حيث تخوض الشعوب المسحوقة صراعا من أجل مجتمع أفضل .

❊ ❊ ❊

المراجع

— Source d'inspiration du theatre africain
Alphamoye Sonfo
— L'utilisation de la tradition orale
Joseph M'lanhoro
— L'histoire et la politique comme source d'inspiration
Christophe Dailly
— La Politique
Issa Sido
— La peinture sociale comme source d'inspiration
Bernard Mourales
— Ou trouver le theatre?
Claude Perrault
— Les Formes theatrales dans la vie africaine traditionnelle
Lilyan Kesteloot
— Anthropologie du theatre negro- africain
Harris Memel Fote
— Le theatre de William Ponty
Bernard Mourales
— Evolution politique et caractere du theatre contemporain
B. Kotchy
Les themes principaux du theatre africain moderne
Lilyan Kesteloot
Conferences lors du colloque d'A bidijan 1970 rassemblees dans "LE THEATRE NEGRO - AFRICAIN" edite par "'PRESENCE AFRICAINE" 25 bis, Rue de Ecoles — Paris 5°, en 1971.

* * *

صدر حديثاً

جولة في كتاب «انجريد جالستر» مسرح ج. ب سارتر أمام أول نقاده

سامية أسعد
أستاذة الأدب الفرنسي
بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة .

تبدأ صاحبة الكتاب بتحديد هدف الدراسة ، قائلة بأنّ سارتر ، صاحب نظرية الأدب الملتزم ، جعل للأدب وظيفة اجتماعية . فعندما تصل رسالة الأدب الى المتلقّي ، يعي العالم الذي يحيط به ويعي ذاته ، ويتحمل نصيبه من المسؤولية .

في مرحلة أولى ، خاطب سارتر البورجوازية فقط ، في مؤلفاته وفي مرحلة ثانية ، استهدفت هذه المؤلفات جمهوراً متبايناً ، يمكن أن ينشىء مجتمعاً مفتوحاً ، مجتمعاً بلا طبقات ، وفي كل مسرحية من مسرحياته ، وجه الكاتب نداءً الى المتلقّي ، يطلب منه أن يتحمل مسؤولية حريته ، وأن يستخدم هذه المسؤولية في تغيير الواقع ، سعياً الى حرية الجميع .

وهذا الرأي ليس تجريداً كما قد يتبادر الى الأذهان . فالحرية التي يطالب بها سارتر في مسرحية « الذباب » مختلفة عن الحرية التي يتحدث عنها في « الشيطان والرحمن » ، واذا كان سارتر قد سعى الى أهداف محددة من خلال مسرحياته ، فإنّ هذه الأهداف شابها اللبسُ عندما استخدم المسرح كأداة للاتصال بالمتلقّي .

واذا كان سارتر من أوائل الكتاب الذين اهتموا بالمتلقّي ، فإن على هذا الأخير ، حسب ما تقضي به نظرية الأدب الملتزم ، أن يسلك السبيل الذي حدده له الكاتب . لذلك ، تقول مؤلفة الكتاب أنها ستبين ، من خلال كتابات أول من نقدوا مسرحيات سارتر ، الأسباب التي جعلت المتلقّي يبتعد في الواقع عن هذا السبيل . واختارت عملية المتلقّي في المسرح بالذات لأن المسرح كان الوسيلة التي حاول بها سارتر أن يخرج من عزلة المثقفين .

ويلاحظ ف. جونسون إن سارتر أصبح كاتباً جماهيرياً حقاً بفضل مسرحياته . وتلفت المؤلفة النظر إلى أن تحليل عملية التلقي ، الذي شاع من خمسة عشر عاماً تقريباً ، أمر لا بد منه في حالة الأدب الملتزم

بـالذات . وتقـول عن المعلومات المتـوفرة حـاليـاً عن مـوضوع كتـابها إن تلقي مسـرح سـارتـر لم يحلل قط (ص٢) . وكان الدارس يكتفي بالاشارات المـوجزة التي وردت في مذكرات سيمون دي بوفوار . وتوضح أنها تسعى إلى هدف أبعد من تلقي مسرحيات سارتر : « لا تقتصر أهمية هذه الدراسـة على المهتمـين بسارتـر فقط : فعندما نلقي الضوء على سياق التلقي بالنسبـة لكـل مسرحيـة ، ومـا كـان ينتـظره الملتقي ، نكمـل الـدراسـات الخـاصـة بمسـرح تلك الفتـرة عـامـة » (ص٢) .

وأخيـراً ، تقول المؤلفـة إنها جعلت لكتابهـا وظيفةً تسجيلية ، عندما أطلعت على عددٍ كبير من المقـالات الصحفية التي لا يتيسر الوصول اليها . . فأشارت إليها وذكرتْها .

وبعد تحديد هدف الدراسة ، ترى المؤلفة أنه لا بد من ايضاح بعض النقاط النظرية والمنهجيـة ، مثلاً مـا تقصده بحديثها عن « التواصل الأدبي » الذي تواجه به نظرية سارتر في الأدب ، والعرض المسرحي ـ أي مادة التلقي ـ الذي يختلف عن النص المسرحي الذي يتضمنه كتاب . كما أنها تحاول أن ترسم لوحة شاملة لمجالات التلقي لكي تحـدد عليها مـوقع النقـاد الأوائل الـذين ظهرت مقالاتهم في الصحف اليـومية أو الأسبـوعية ، وتبين أهميتهم .

وتفرق الكاتبـة بين مفهـومي « الأدب » و « الأدب الملتزم » ، وتضيف أنه ، في حالة سارتر بالذات ، لا بد من التفرقة بين التواصل الجمالي ، والتواصل المادي .

ففي الحالة الأولى ، يـزيل المتلقى اللبس الخـاص بأبنية النص ، ويعطي هذا الأخير معنى يتفق مع ميوله الأدبية ، والتاريخية ، والاجتماعية ، والايديولوجية ، والشخصيـة . وبالتـالي ، تعـرفنـا الـوثـائق الخـاصـة بالتلقي ، لا بالعمل الأدبي فحسب ، وانما بشخصيـة المتلقي أيضاً . ووفقاً لمفهوم الكاتبة للأدب ، تعتبر نوايا الكاتب مجرد معنى ضمن معانٍ أخرى كثيرة . لكن ، اذا كان منظورها يمثل منـظور سارتـر في أغلب الأحيان ، فلأنها تحاول أن تتبين ما صارت اليه نوايا سارتر ، في عمليـة التـواصـل المسـرحي . وتـلاحظ أن الكـاتب الملتزم ، كما يراه سارتر ، لا يستخدم الشعر لأنه لغة غير أصيلة ـ يستطيع المتلقي أن يعطي القصيدة المعنى الذي يريده ـ ، بل يلجأ الى النثر ، وهو بمثابة « زجاج شفاف يرى القارىء من خلاله الشيء ومعنـاه » (ص٤) . والنثر أداة للتواصل مع القارىء ، يلجأ اليها الكاتب ، لكي لا يشوب حديثه عن الأشياء أي لبس أو غموض . ولا يمكن للقارىء أن يترك ، عن وعي ، المجال الذي يهدف اليه الكاتب ، خاصـة اذا كان معـاصراً لـذلك الكـاتب ، وينتـمي إلى نـفس السيـاق الثقـافي والاجتمـاعي . ومع ذلـك ، يسلم سارتـر بأن للنص الأدبي عمقاً لا ينتهي ، في نظر القـارىء اليقظ . واذا كان عمل الكاتب الملتزم يتضمن مستـويات عـدة من المعـاني ، فـإن هـذه المستـويـات جميعـاً مقصـودة من المؤلـف . هذا ويهاجم سارتر ، بعنف ، النقـاد الذين يبحثون عن معانٍ لا شعورية في مؤلفات كتاب ماتوا ولا يستطيعون الـدفاع عن أنفسهم . والقـراءة في نظره : « إبـداع موجـه » مكمل لعمليـة الكتـابـة ، وحـريـة القارىء ، التي تحدها دائماً نوايا المؤلـف ، تتمثل أساساً في إمكانية قبوله للعمل الأدبي أو رفضه . ولأن المؤلف يسعى إلى التأثير في العالم ، عقد البعض مقـارنة بـين الأدب الملتزم والدعاية . لكن سارتر اتخذ ما يلزم من إحتياطات ازاء هذه المقارنة . والدعاية ، في رأيه ، تؤثر على انفعالات القارىء لدرجة أنها تسلبه حريته . ومع ذلك ، فإن الأدب ، كما يفهمه ، لا يجعل القارىء يقبل المضمون رغم أنفه ، لكن نتيجة لجمال الأسلوب .

وتلاحظ مؤلفة الكتاب أن للعرض المسرحي بعض الخواص . فعندما يواجه المتفرج العرض يواجه نصاً مسموعاً ومرئياً خضع لعملية الاخراج . وعادة ما يتولى هذه الأخيرة المخرج ، والممثلون ، ومصمم الديكور ، الخ . . والعلاقة بين العناصر النصية والعناصر غير النصية تجعل من الاخراج عملية ذات وضع خاص ، تربط النص المكتوب بالمتلقي .

ونظراً لطابع العرض الديناميكي ، ولأن العرض المسرحي لا يتكرر أبدا ، فإن مادة التلقي لا تقبل إعادة البناء . ومع ذلك ، ترى الكاتبة انه لابدَّ من الاقتراب منها بقدر الامكان ، والاستعانة بالوثائق المتاحة . أولاً ، لابدَّ من التأكد من أن النص الذي اعتمد عليه اول من أخرج المسرحية مطابق للنص الأصلي . ثانيا ، لابد من محاولة اعادة بناء الاخراج بناء كاملا ما امكن . وفي هذه الحالة ، يُستعان بأغنى المصادر ، والمقصود بها المقالات المنشورة في الصحف اليومية والأسبوعية ، لأنها مادة التحليل ذاته ، وتستخدم الصور ، والماكينات ، والنص الذي اعتمد عليه المخرج ، والموسيقى ، وشهادات المعاصرين ، وبرنامج العرض ، الخ . . ومن المهم أيضاً ان يُكون الدارس فكرة عامة عن الممثلين الذين قاموا بأول عرض ، لأنها قد تؤثر على المتلقي . وغني عن البيان ان كل هذا لا يعوض الباحث عن العرض ذاته . وعند تقييم الدارس لوثائق التلقي ، لابد من أن يأخذ بعين الاعتبار أيضا خضوع المتفرج لظروف مختلفة عن ظروف القارىء قد تؤثر على تفسيره للنص ، لاسيما ان انتباهه عادة ما يكون موزعا بين العنصرين الصوتي والمرئي . وهذه العوامل مجتمعة تجعل من تحليل تلقي العرض مخاطرة حقه ، لكن لابد منها .

ويتخذ أول من نقدوا عرضاً مسرحياً ما أهمية خاصة ، في تاريخ تلقي جمهور المتفرجين له . فمما لاشك فيه ان رد فعلهم أصيل ومبتكر اكثر من رد فعل النقاد الذين جاؤ وا بعدهم . لذلك ، اذا اراد الباحث ان يعرف كيف استقبل الجمهور مسرحية ما ، وجب عليه ان يبدأ بما كتب عنها في الصحف اليومية والاسبوعية . بالاضافة الى ان الناقد عادة ما يكون اكثر خبرة من المتلقي العادي ، وأكثر معرفة بالعروض المسرحية الأخرى التي تقدم في نفس الوقت . وهو يشاهد العرض المسرحي لكي يكتب عنه ، بعكس الجمهور تماما ، وتلاحظ مؤلفة الكتاب ان بعض النقاد يرفضون قراءة النص قبل مشاهدة العرض ، لأنهم يفترضون ان المشاهد لايقرأ . وفي حالة سارتر بالذات ، كانت الصحف التي تصدر في باريس آنذاك متنوعة بحيث يستطيع كل قارىء اختيار الصحيفة التي تتفق مع مستواه الثقافي وايديولوجيته . وبالتالي يفترض وجود توافق بين ايديولوجيا الصحيفة وايديولوجيا القارىء . ومعروف ان كتابات النقاد تؤثر على رغبة القراء في مشاهدة هذه المسرحية او تلك . وغالبا ما يختار القارىء المسرحية التي يريد مشاهدتها لأنه قرأ نقدا عنها . ويعتبر النقد ، في هذا الصدد ، اعلانا مجانيا .

تنتقل صاحبة الكتاب بعد ذلك الى بعض الاعتبارات المنهجية ، فتذكر الظروف التي نشأت فيها المسرحية موضع البحث والدراسة ، وفقا للتسلسل الزمني ، ثم تحاول ان تقف على نوايا سارتر بشأنها ـ وهذه اصعب المراحل ـ وتغفل النص الأدبي بقدر الامكان ، وتعتمد اساسا على تصريحات سارتر نفسه . لكن التصريحات المعاصرة لأول اخراج للمسرحية لا تتوفر دائما ، والتصريحات اللاحقة يجب ان تؤخذ بمنتهى الحذر ، خاصة اذا اخذنا في الاعتبار تطور فكر المؤلف . وتضاف الى كل هذا مشكلة التصريحات التي ظهرت في الصحف الخاضعة للرقابة . لكل هذه الاسباب مجتمعة ، تقول الكاتبة انه لا يمكن ان تعتمد

على تصريحات سارتر فقط . ومع ذلك تنطلق منها ، وتبحث عن مطابقتها للمعنى الحرفي للمسرحية ، وعلاقتها بما كتبه سارتر في نفس الفترة . وتلاحظ ان المتفرج المتوسط والناقد لا يواجهان العرض المسرحي قبل ان يكوّنا فكرة عنه . فعادة ما تنشر الصحف ، قبل اول عرض للمسرحية ، معلومات عن الموضوع ، والممثلين ، وتنشر احاديث مع المؤلف والمخرج ، وتسعى من خلال كل هذا الى لفت نظر القراء اليها ، ولابد من تحليل كل هذه النصوص لبيان تأثيرها على تلقّي المسرحية . واذا وجد البرنامج ، وجب تحليل ما ورد فيه ايضا . فعادة ما يعتمد عليه نقاد الصحف اليومية في كتاباتهم . وقبل ان تحلل المؤلفة مقالات النقاد ، تحاول ان تعطي لقراء كتابها فكرة عن رد فعل الجمهور عندما عرضت المسرحية لأول مرة .

اما المقالات ذاتها ، فتقدمها الكاتبة وفقا لتتابع تواريخ نشرها ، مع ذكر اهميتها من حيث الكم . وتقدم نتائج تحليلها ، بعد تقديم صورة عامة لآراء النقاد حول المسرحية . وتتمثل هذه النتائج في صورة المؤلف من خلال المقالات ، وعناصر العرض بعد تجميعها وفقا للموضوعات التي اثيرت ، والقيمة الدرامية ، والأخراج ، الخ . .

وترجع الكاتبة ايضا الى مقالات المجلات لتؤكد وتعمق النتائج التي توصلت اليها . واذا كانت المسرحية قد اثارت نقاشا او جدلا ، توقفت عندهما الكاتبة ، كما تتوقف عند الاحداث الصغيرة التي ارتبطت باخراج المسرحية . وفي النهاية ، تحاول الكاتبة ان تبين الى اي مدى يعبر تلقي النقاد للمسرحية عن تلقي الجمهور لها ، وتبحث عن اسباب « سوء التفاهم » بين المؤلف والجمهور .

• • •

بعد هذه المقدمة الوافية ، تتحدث الكاتبة عن مفهوم سارتر للمسرح ، من الناحية النظرية ، لأن هذا المفهوم هو الخلفية التي تعتمد عليها في تحليلها للمقالات الصحفية . وتلاحظ ان سارتر عرض افكاره عن المسرح في عدد من النصوص التي كتب اغلبها في ظروف خاصة ، ويتمثل معظمها في محاضرات وأحاديث .

ففي كتابه : « ما هو الأدب ؟ » . . لم يخصص سارتر للمسرح الا خمسة عشر سطراً . وعندما تحدث عن الأدب ، قَصَدَ به حتماً النثر او الرواية . وبالتالي ، يمكن ان نفترض ان اللون المسرحي كان مستبعدا من الأدب الملتزم . لكن نصوص سارتر النظرية عن المسرح تثبت ان الأفكار الرئيسية التي جاءت في : « ما هو الأدب ؟ » تنسحب على المسرح ايضا . هذا ، ولم يشعر هذا الكاتب ابدا بحاجة الى عرض افكاره عن المسرح بطريقة منظمة ، مع ان عدد مسرحياته يفوق عدد رواياته . ويرجع ذلك بصفة خاصة ، لا الى اهمال سارتر للفن المسرحي ، كما زعم البعض ، وانما الى نظرته الى الأدب والمسرح ، منذ ان كان طفلاً على انهما شيئان مختلفان كل الاختلاف .

وتلاحظ الكاتبة ان فلسفة سارتر مرت في تطورها بمرحلتين رئيسيتين : مرحلة « الوجود والعدم » (١٩٤٣) ، ومرحلة « نقد العقلية الجدلية » (١٩٦٠) . ويقول الناقد برنار دورت ، بوجود مفهومين مسرحيين مختلفين ، يقابل كل منهما واحداً من هذين النظامين الفلسفيين . فالمسرح « كما فهمه سارتر في المرحلة الأولى : صراع بين الحقوق في موقف يصور مشكلة حالية في شكل اسطوري لكي يواجه المتفرجون واقعهم ومسؤولياتهم بالتالي » - (ص٣١) . اما في المرحلة الثانية ، فحلّت جدلية الانسان / العالم ، محل المواجهة التي تؤدّي الى الصراع حول الحقوق .

وتشير الكاتبة الى اوجه الشبه والاختلاف بين سارتر ، وب . برخت : كلاهما يسعى الى المساهمة في

تغيير العالم ، من خلال المسرح . لكن سارتر يختلف عن برخت في نقطتين : انه لا يريد ان يفرض ايديولوجيا معينة على المتلقي ، ويصر على مشاركة هذا الاخير الوجدانية . ولا يكتب ادبا دعائيا ، بل يرفض دائما فكرة المسرح الهادف ، اي المسرح الذي يحاول ان يدافع عن ايديولوجيا معينة ، واثبات شيء ما ، باختصار المسرح الذي ينحاز فيه المؤلف لفكرة ما . هذا ويكتفي سارتر بطرح المشاكل ، بدلاً من حلها . . ويرى ان المتفرج ، لا المؤلف ، هو الذي يجب ان ينحاز لفكرة ما . اما برخت ، الذي يكن له سارتر تقديرا عميقا ، فلا يحترم هذا المبدأ ، لأن مسرحه الملحمي ـ يحاول ان يثبت شيئا ما ، ويقدم الدرس الذي يتحتم على المتفرج ان يستخلصه . في حين يرفض سارتر الأدب الذي يضع النقط فوق الحروف ، واذْ يسعى الى تغيير العالم من خلال الأدب ، لا يضحي بالأدب في سبيل الالتزام .

● ● ●

وتعتبر مسرحية « الذباب » مسرحية مناسبات ، اذا جاز القول . كان سارتر ينتظر من كتابتها الكثير . وقالت سيمون دي بوفوار ، انها كانت « تمثل شكل المقاومة الوحيد المتاح السارتر » ـ (ص٥١) . وهذا يعني ان سارتر استهدف بكتابتها الاحداث السياسية الراهنة فقط . لكن هذا الرأي في حاجة الى تحقيق : « هل استهدف سارتر اولا الأحداث السياسية الراهنة ، وعبر عن رسالته هذه بلغة فلسفية ، ام اراد ان يكتب دراما فلسفية اندست فيها اصداء الأحداث الراهنة ؟ » (ص٥١) .

ولكي تجيب على هذا السؤال ، تتحدث الكاتبة عن مفهوم سارتر للحرية اثناء الاحتلال ، وبعد الاحتلال .

اثناء الاحتلال ، استطاع سارتر ان يقرب الحرية من القدر ، لأن الانسان ، كما قال في « الوجود والعدم » ، محكوم عليه بالحرية . . فالحرية قدره . . وحتى عندما يتخلى عنها ، يفعل ذلك بحرية . في النماذج القديمة ، يقوم (أوريست) بتنفيذ ارادة الآلهة . اما في « الذباب » ، فيرفض اوريست وصاية زيوس لأنه يعرف انه حر . ومقتل ايجيست وكليتمنسترا هو الفعل الذي يختار به ذاته ، ويؤكدها كذات حرة . وقرار القتل الذي اتخذه ، يمثل تحوله الوجودي . ويرى سارتر ان الحرية التي يجسدها اوريست في بداية المسرحية ، ليست في الواقع الا حرية مضادة . فمفهومه الخاص للحرية يتناقض مع القدرية من ناحية ، والحرية غير الملتزمة من ناحية اخرى . ويطالب اوريست بالحرية من أجل نفسه فقط . فقتله الملك المغتصب ، وخروجه من المدينة ووراءه الذباب الذي يرمز الى الندم ، يخلص سكان مدينته ارجوس من « سوء النية » .

والحرية ، في نظام سارتر الفلسفي ، لا توجد كنقطة بداية فقط ، بل توجد على المستوى الاخلاقي ايضا ، كهدف يجب الوصول اليه . ولا يكفي الانسان ان يكون حراً ، بل يجب ان يتحمل مسؤولية حريته .

اذن ، عبر سارتر عن نواياه اثناء الاحتلال بعبارات فلسفية فقط . ومن ثم ، يمكن القول بأن « الذباب » مثال لما جاء في « الوجود والعدم » . لكن الامر اختلف اختلافا تاما بعد التحرير . ففي اغلب التصريحات التي ادلى بها سارتر بعد التحرير ، أكد انه كتب « الذباب » لمهاجمة المحتل الالماني ، وان الاسطورة كانت مجرد وسيلة لاخفاء نواياه عن الرقابة : « لقد اردت ، بكتابة مسرحيتي ، وبوسائلي المتواضعة ، ان اساهم في استئصال شيء من داء الندم . . وكان لابد من تشجيع الشعب الفرنسي » ـ (ص٥٥) .

وكان قد نشأ ، عن الرسائل التي يوجهها الماريشال بيتان الى الامة الفرنسية ، وتذيعها الاذاعة ، وتنشرها الصحف ، احساس جماعي بالذنب ، مما كرّس الاستسلام الناتج عن الهزيمة . وهكذا تحولت الى

الداخل النزعة العدوانية التي كان يجب ان توجه الى المحتل وحلفائه ، واصبح الفرنسيون عاجزين عن المقاومة . واراد سارتر بكتابته لمسرحية « الذباب » ان يعالج هذا الوضع . وهكذا يفسر الواقع السياسي في تلك الفترة نوايا سارتر . وفسر سارتر الرسالة التي يجب ان تقرأ ، من خلال الاسطورة اليونانية ، بقوله : « يرمز شعب آرجوس الى الشعب الفرنسي ، ويرمز اوريست الى قلة من الفرنسيين قامت بقتل الألمان » ـ (ص٥٧) . وبما ان بيتان كان يحث الفرنسيين على الندم والخضوع ، اخترع سارتر الاحتفال السنوي بالموتى ، حتى يظل الخوف مسيطرا على ابناء آرجوس . اما خطيئتهم الأولى ، فتتمثل في عدم ثورتهم على مقتل اجاممنون . كذلك ، تطرح المسرحية بعض القضايا من خلال البعد السياسي لخاتمتها . كان من المتوقع ان يستولي اوريست الثوري على السلطة ، بعد قتل الطاغية ، وان يكون مجتمعا اكثر عدالة . لكنه يرحل عن المدينة . ويقول المؤلف في هذا الصدد : « عندما عُرضت (الذباب) ، أوخذت كثيرا لأنني جعلت اوريست يرحل وحيدا . لكن الظروف السياسية كانت قد دعتني الى تصوير الامور على هذا النحو . كان اوريست يجسد حركات المقاومة المختلفة التي لم تضع برنامجا تفصيليا ، لكنها حاولت ان تحرر الشعب الفرنسي من القهر . ولم يوضع هذا البرنامج الا بعد التحرير . . »[٦٢] .

وتختتم الكاتبة حديثها عن نوايا سارتر بالسؤال الآتي :

ـ ماذا كان يقصد سارتر بكتابته « الذباب » ؟

وترد قائلة : ان تصريحات سارتر اثناء الاحتلال كانت منصبة على البعد الفلسفي فقط ، لكنه عبّر عن نواياه بعد التحرير ، بعبارات سياسية ايضا . فهل يعني هذا انه خلق المعنى السياسي بعد كتابة المسرحية ليبرر نشرها وعرضها بموافقة سلطات الاحتلال ، كما زعم البعض ؟

وترد الكاتبة بالنفي ، لأن الظروف وحدها هي التي جعلت سارتر يؤكد هذا البعد او ذاك . ويوجد اكثر من سبب جعل سارتر ينحو هذا النحو . فبعد الاحتلال ، اصبح من الممكن ان يقول بصوت عال ما كان لا يخاطر حتى بالهمس به اثناء الاحتلال . وربما احسّ الكاتب بالفعل بالحاجة الى تبرير موقفه ، على حد قول اعدائه . هذا ، بالاضافة الى ان اهتمامه بالسياسة كان قد زاد بعد التحرير .

وفي فترة معينة ، رأى ان وجود الأدب لا يبرره الا تأثيره المباشر على الواقع . وفي ١٩٦٥ ، اعترف في لحظة كان قد فقد فيها كل آماله الخاصة بسلطة الأدب الحقيقية ، بأن اسطورة اوريست اتفقت الى حد كبير مع « اختيار تلقائي » . فلقد رأى فيها « إنسانا في موقف » ، وكان يبحث عن هذا الانسان ، وبالتالي ، اغراه تحويل « مأساة القدر » القديمة الى « مأساة الحرية » الحديثة . وقال كذلك لبرنار دورت في عام ١٩٧٩ :

ـ كنت اتنزه ذات يوم ، بعد الظهر ، وفجأة . . وجدت بداية « الذباب » !!

هكذا تسقط النظرية التي تقول ان سارتر اختار اسطورة اوريست لكي يخدع الرقابة الالمانية . واذا كان قد لجأ اليها ، فلأن « اي ابداع جديد كان يأخذ عنده شكلا اسطوريا ، منذ البداية » . . (ص٦٤) . . نظراً لثقافته اليونانية واللاتينية ، فضلاً عن أن شكل « الذباب » الأسطوري مكّنه من عدم تجاوز حدود « اللياقة » .

وحاول سارتر ان يوفق بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الحدث التاريخي . هذه المحاولة ، وسيطرة المستوى الميتافيزيقي على المسرحية ، هما المسؤولان عن الغموض

الذي يكتنف خاتمتها : فالالتزام ، كقضية اخلاقية شخصية ، لا يمكن ان يكون اساسا للعمل الجماعي .

اما المسرحية ، فيمكن ان تقرأ قراءات عدة : يمكن ان تقرأ قراءة نفسية ، تفسر علاقة اوريست بزيوس ، بعلاقة سارتر بجده ، ويمكن ان تقرأ قراءة ماركسية ، ترى في اوريست ثائرا يسعى الى مجتمع بلا طبقات ، او قراءة مسيحية تفسر المسرحية بمحاولة اثبات الالحاد . وتلاحظ المؤلفة ان هذا البعد فرض على المسرحية فرضا ، فهو يجعل منها هجاء موجها للكاثوليكية خاصة ، مع ان سارتر نفى صراحة انه استهدف بها « الاحساس المسيحي بالخطيئة »

وتتوقف المؤلفة عند « الذباب » . . وموقف الرقابة الألمانية منها . وتلاحظ ان عدد المسرحيات التي عرضت لأول مرة ، او اعيد عرضها ، ودخل المسارح ، دليل على ان الحياة المسرحية في باريس كانت منتعشة للغاية اثناء الاحتلال . وكان المسرح قد تحول ، في هذه الفترة ، الى بديل لكافة انواع التسلية التي كانت غائبة آنذاك : اثرت قلة المواد التموينية على حفلات العشاء والاستقبال ، وقضى عدم توافر البنزين على عطلة نهاية الاسبوع في الريف ، وقلت منافسة دور السينما للمسرح ، لأنها لا تعرض افلاما امريكية ، ولأن الفرنسيين يقاطعون الافلام الالمانية .

لكن السبب الرئيسي لانتعاش المسرح في تلك الفترة ، في رأي المؤلفة ، هو حاجة الباريسيين الى الهرب الى عالم آخر ينسون فيه هموم حياتهم اليومية . وتتساءل صاحبة الكتاب عن موقف السلطات الألمانية التي كانت تسيطر على الحياة الثقافية في باريس من هذا الانتعاش ، وكيفية مساهمتها فيه . وتقول ان السلطات الألمانية كانت تجبر مديري المسارح على ادارة مسارحهم ، مع الأخذ في الاعتبار « الموقف الراهن » ! ويعني هذا : أن « يُحذف على خشبة المسرح أي جدل سياسي يمكن أن يثير سوء التفاهم ، وأي تفسير قد يولد التوتر بين الشعبين الألماني والفرنسي » . (ص ٧٨) .

وكان المسرح اذن ، شأنه في ذلك شأن الثقافة عامة ، وسيلة يستخدمها المحتل لأغراض سياسية . والمسرحيات الثلاث التي اعتاد النقاد النظر اليها على أنها مسرحيات « مقاومة » ـ بعد التحرير ـ : « الذباب » ومسرحية ج . آنوي : « انتيجونا » ، ومسرحية ك . فرموريل : « جان معنا » ـ استطاعت أن تحصل على اذن من الرقابة ، وأن تُمثل تحت سمع المحتل وبصره . ولكي يفسروا ذلك ، افترضوا أن الأساطير التي تعالجها هذه المسرحيات قناع يخفي مضمونها السياسي عن أعين الرقابة . وهذا ما أكده سارتر بالفعل بالنسبة لمسرحية « الذباب » . وقال في هذا الصدد ، في عام ١٩٥٩ : « اذا كانت المسرحية قد قدمت للرقابة الألمانية ، فلقد حدث هذا بعد مناقشتها في اللجنة الوطنية للكتاب ، والسماح بعرضها » (ص ٨٧) . وكانت اللجنة المذكورة منظمة مهنية تضم كتاب المقاومة داخل الجبهة الوطنية .

فيما يتعلق بالاخراج ، يبدو أن النص الذي اعتمد عليه دولان ، مخرج المسرحية ، كان في جوهره مطابقا للنص الأصلي . لكن ، ما هو البعد الذي أكد عليه المخرج ، أثناء قيامه بمهمته ؟

تدل الصور الخاصة بالديكور والأزياء على أن المخرج أراد ألا يبتعد عن الأزمنة القديمة ، والمسرح الاغريقي بالذات ، ما دام قد ألبس الممثلين ـ باستثناء أصحاب الأدوار الرئيسية ـ أقنعة وأحذية عالية . كذلك ، أكدت العناصر البصرية في الاخراج على الجانب البربري في اليونان القديمة . وأراد المخرج ، فيما يبدو ، أن يحقق نوعا من المسرح الشامل . ففيما عدا رقصات إلكترا وكبير الكهنة ، التي يتطلبها العرض ، اشتمل هذا العرض على بعض الأغاني والموسيقى التصويرية .

وتقول الكاتبة إنه في عام ١٩٤٣ ، كانت الصحف التي تفهم الموضوع الذي تعالجه في كتابها ، ممثلة في تسع صحف يومية ، وحوالي عشرين صحيفة أسبوعية ، أو نصف شهرية سياسية ، وثقافية ، ومصورة .

قدم سارتر مسرحيته للقراء ، في حديث أجري معه في ٢٤ ابريل ١٩٤٣ ، واستهدف الحديث : المعنى الفلسفي للمسرحية بصفة خاصة ، لكن المعنى السياسي أيضا بدا واضحا فيه . ويكشف الحديث عن بُعد آخر ، إذ وضع في سياق المناقشات التي كانت دائرة آنذاك حول المأساة ، ونجد صداها في الأبواب الثقافية في الصحف . ولم يكن بعث الأساطير القديمة شيئا بدعه المسرح في ظل الاحتلال . ففي الثلاثينات ، كان ج . جيرودو ، ومن قبله أ . جيد ، وج . كوكتو ، قد أشاعوا « موضة » الحديث عن مصير الانسان المعاصر من خلال هذه الأساطير . لكن بعث المأساة اكتسب ، في ظل الاحتلال ، حيوية جديدة ، في المناقشات التي كانت دائرة حول المسرح . كان كتّاب المسرح يرفضون « الماركسية الفنية » التي ترجع الى ما قبل الحرب ، ويتجهون الى المأساة الاغريقية التي ألقى (نيتشه) الضوء عليها . وجدير بالملاحظة أن خاصية المأساة تتمثل في قبول الانسان المخطىء لقدره ، لكي يستعيد الكون توازنه ، وهو لا يختار هذا القدر ، بل تفرضه الآلهة عليه . ومثل هذا اللون ، الذي يساند النزعة القدرية ، كان يتفق كل الاتفاق مع رؤية العالم كما أشاعها الجنرال بيتان . فلقد كان يرى أن هزيمة الفرنسيين عقاب لهم عن الخطايا التي ارتكبوها في عهد الجمهورية الثالثة .

وعند أول عرض للمسرحية ، خاطب مخرجها (دولان) قراء احدى الصحف قائلا : « لا يمكن الحكم جيدا على أي عرض قبل الاختبار الأخير الذي يخضع له ، ويتصل خلاله بالجمهور . عندئذ فقط ، يثير التعاطف أو النفور ، وكل منهما يأتي بجزء حي في لعبة العرض المسرحي » - (ص ١٠٥) .

هل كان يعني المخرج بقوله هذا اعتبارات عامة ، أم كان يتنبأ بالآراء المتضاربة التي أبديت ، وأراد أن يحذر الجمهور بقوله هذا ؟

ويواصل (دولان) حديثه بقوله : ان المسرحية كانت تطرح كثيرا من المشاكل الفنية التي تتطلب حلا ، وان شكلها الحديث فرض على الممثلين أداء متنوعا ، يُخفي المأساة وراء السخرية في أغلب الأحيان . وذكر الممثلين الصامتين الذين يتكون منهم الكورس ، وجميعهم من تلاميذ مدرسته الذين تلقوا تدريبا خاصا على استعمال القناع ، والغناء ، والحركات الجماعية .

باختصار ، عبّر (دولان) في حديثه عن رغبته في إتقان عمله كمخرج .

ويبدو ، من خلال مقال كتبه أحد النقاد الألمان ، أن الجمهور الذي عُرضت أمامه المسرحية في عرض خاص ، كان يضم الصفوة الأدبية .. « الفياضة بالحماسة » ! فهل يعني هذا أن ضيوف دولان والنقاد فهموا رسالة سارتر السياسية التي تضمنتها المسرحية ؟ ويرد العارفون ببواطن الأمور بالايجاب : كتبت (سيمون دي بوفوار) على سبيل المثال : « يستحيل الاخطاء في فهم معنى المسرحية .. وأحدثت كلمة (الحرية) انفجارا مدويا ، عندما نطق بها أوريست .. »

وفيما يتعلق بالجمهور ، تقول المؤلفة ان أصداء أول عرض غير موجودة .. في حين يمكن تقديم بعض المعلومات عن الجمهور الذي شاهد المسرحية في الموسم التالي . ويقول الناقد (ر . م . البيريس) ان هذا الجمهور كان مكونا أساسا من حشد غير واع ، من ناحية ، وشباب مثقف ، من ناحية أخرى . وتشهد مقالات أخرى على وجود الطلبة بين المتفرجين . وكان

(دولان) أثيرا لديهم ، ويجتذبهم بالأسعار المخفضة التي يخصهم بها . وكان يمكن أن يعتمد دولان أيضا على « الصفوة المسرحية » التي تابعت مراحله المختلفة ، ولم تكن بحاجة الى انتظار هذا المقال أو ذاك لكي تشاهد عروضه المسرحية الجديدة . ويقول أحد الشهود ان جزءا من الجمهور كان مكونا من المثقفين المعارضين الذين كانوا يتجمعون أثناء عرض مسرحيات سارتر وكامو ، ليؤكدوا تضامنهم مع النزعة اللاتوافقية . ويقول آخر ان المتفرجين في الصالة كانوا يرتدون الزي الرسمي الالماني . كان الجمهور مكونا اذن من البورجوازية المثقفة ، والمثقفين المعارضين ، والشباب المثقف ، والجمهور الطليعي القديم ، والعسكريين المحتلين ، لكننا لن نعرف أبدا على حد قول المؤلفة ـ نسبة كل مجموعة من هذه المجموعات الى مجموع المتفرجين ، ولن نعرف أيضا رأي كل فرد في هذه « الأغلبية الصامتة » ، عندما شاهد المسرحية . لا تبقى اذن الا امكانية وحيدة ، ألا وهي سؤال « الأقلية الفعالة » . . أي النقاد ، عن انفعالاتها . ويتمثل عمل هذه الأقلية في ثلاثة وثلاثين نصا ، تختلف من حيث الطول والنبرة ، والحكم . وقدمت الاذاعة أيضا عرضا للمسرحية ، لكن البرامج التي خصصت له أذيعت على الهواء مباشرة ولم تترك أي أثر . وجدير بالذكر أن الجريدة الالمانية : Pariser Zeitung نشرت مقالين بقلم اثنين من النقاد : أحدهما ألماني والآخر فرنسي . مما يدل على اهتمام المحتل الألماني بالمسرحية . فالصحيفة اليومية كانت تخصص مساحة كبيرة للثقافة ، لكنها لا تتضمن بابا ثابتا عن المسرح .

وأبدى ثلثا النقاد عداء واضحا للمسرحية ، خاصة أولئك الذين كانوا يكتبون في الصحف الهامة ، وعلى رأسهم الناقد : آلان لوبرو .

هاجم هؤلاء النقاد الشكل البالي للمسرحية وافتقارها الى الصفات الدرامية والابتكار ، وخطتها ، واخراجها . في حين قال نقاد آخرون ان العرض كان ناجحا . وقال ثلاثة منهم ان « الذباب » احتلت مكانة استثنائية . وأيا كانت الآراء التي أبديت في هذه المقالات فهي تدل على أن سارتر كان قد اكتسب بعض الشهرة في الأوساط الأدبية ، لكنه لم يكن معروفا في الأوساط المسرحية . ودليل ذلك أن البعض أخطأ في كتابة إسمه ، في حين قال البعض الآخر إنه كتب رواية لفتت الأنظار ، فقط لا غير ، أو أنه فيلسوف . وقدم بعض النقاد صورة كاملة للكاتب . . قال أحدهم انه كاتب مقال « رائع » وروائي « ساحر » . . وقال آخر انه كتب مقالات فلسفية « يسكنها احساس مر بالتمرد » (ص ١١٥) . . وانه قاص « يسعى بلا جدوى الى اعطاء مغامرة الانسان معنى ، من خلال واقعية بغيضة في أغلب الأحيان ، وتفصيلية الى أقصى حد » ـ (ص ١١٥) . وفيما يتعلق بالمستوى الجمالي للمسرحية إنتاب الشك بعض النقاد ، وتساءلوا عما اذا كان من الضروري أن يكون الفيلسوف الجيد والروائي الجيد كاتبا مسرحيا جيدا . ولا يوجد في مقالات كل هؤلاء النقاد ما يؤكد الفكرة التي شاعت آنذاك عن سارتر ، ألا وهي معارضته للمحتل الالماني . واذا افترضنا أنها شاعت حقا ، فهي لم تتجاوز أوساط المثقفين ، على الأقل عندما عرضت المسرحية لأول مرة .

واكتفى أغلب النقاد بعرض موضوع هذه المسرحية الجديد ، على المستوى الحَرْفي ، لينقلوا معناها الى قرائهم . على سبيل المثال ، بدأ البعض حديثهم بالعبارة الآتية : « يعود أوريست الى آرجوس » ، وأنهاه بقوله ان « أوريست يغادر آرجوس وهو يجر وراءه آلهة الانتقام » ، ويعني هذا ان حديثهم اقتصر على المستوى الأسطوري . أكثر من هذا ، ذهب بعض النقاد الى حد عدم ذكر موضوع المسرحية ، لاعتقادهم بأنه معروف ،

بلا شك . ويرجع ذلك ، الى حد ما ، الى تعبهم من « الأوريستية » ، ونظرهم اليها من خلال عاداتهم القديمة ، ومفهومهم للمأساة الاغريقية القدرية ، والى أنهم لم يدركوا أن سارتر أدخل على مسرحيته تغييرات جذرية جعلتها تختلف تماما عن النموذج القديم . هكذا غاب مفهوم الحرية ، رغم كونه أساسيا ، في نصف المقالات ، وحتى النقاد الذين ذكروه ، مرّوا عليه مر الكرام . وقليل من النقاد اعترف بأن الحرية تحتل مكانا مركزيا في المسرحية . . وحاول أن يتجاوز اطارها الأسطوري .

وكانت « تيمة » الندم أسعد حظا من مفهوم الحرية . لم يذكر عشرة من النقاد كلمة الندم قط . . وأدرك نصف النقاد أن أوريست لا يشعر بالندم ، بعد القتل ، وأن الذباب يرمز الى آلهة الانتقام . ولمس البعض العلاقة بين المفهومين الأساسيين في المسرحية ، ولاحظوا أن أوريست لا يشعر بالندم لأنه حر ، لكنهم لم يتوقفوا عند هذه النقطة . وأدرك قليل من النقاد أن ايجيست بدع عيد الندم أو الاحتفال بالموتى لكي يضمن حكما هادئا مستقرا . ورأى كل النقاد في الندم موضوعا ضمن موضوعات أخرى ، في صورة جديدة من أسطورة أوريست رسمها سارتر ، ولم يروا أي علاقة بين هذه « التيمة » وحياة الفرنسيين في ظل الاحتلال .

ونلمس التغيير الذي طرأ على المأساة الاغريقية ـ في « الذباب » ـ في شخصية أوريست بصفة خاصة . ففي « أوريستية » اسخيلوس ، يقتل أوريست ايجيست وكليتمنسترا ، لكي يطيع أمر الآلهة . أما في « الذباب » ، فيعصى أوريست أمر زيوس الذي كان قد أشار اليه بالرحيل عن آرجوس . وفي هذه النقطة بالذات ، نرى أن النقاد ظلوا أسرى الاطار الأسطوري القديم . فأغلب الذين أبدوا رأيا في هذا الصدد ، قالوا ان إلكترا هي التي « تجعل من هذا الخروف نمرا متعطشا للدماء » (١١٨) . وأبدى بعضهم دهشته للطريقة السريعة التي يتحول بها أوريست الى الايمان بالجريمة . وقال أحدهم في هذا الشأن ان أوريست يعي « دوره التاريخي » ، خلال حديث لا يستغرق الا بضع دقائق . والديناميكية الكامنة في اسطورة أوريست هي التي جعلت النقاد ينسبون الى شخصيته أسبابا لم يتوقعها سارتر ، لا سيما أنه يفتقر الى الدافع النفسي ، وفقا لفلسفة سارتر . والمتفرج الذي لا يعرف فلسفة هذا الكاتب يحاول أن يربط الأسباب بالنتائج كما يفعل في الحياة . وغياب الدافع النفسي عند أوريست يؤدي هنا وظيفة « الفراغ » الذي يملأه المتلقي عادة كيفما يشاء .

وتلفت الكاتبة النظر الى السبب الذي جعلها تتوقف طويلا عند رد فعل النقاد أمام معنى « الذباب » ويتمثل هذا السبب في رغبتها في أن تثبت أن هؤلاء النقاد توقفوا عند المستوى الأولي للمسرحية ، ولم يفهموا معناها ، وظلوا عند معناها الحرفي . ولأن أغلبهم لم يرتح للمسرحية ، فقد اهتم بصفة خاصة بالجانب الجمالي فيها أو الاخراج .

وخاطب اثنان من النقاد جمهور الشباب في مقالاتها ، ووضعا « الذباب » في تيار تجديد المأساة ، واستخدما في هذا الصدد مسرحية ج . كوكتو : « الآلة الجهنمية » كمرجع . قال أحد هذين الناقدين ـ ب . ل . مينيون ـ ان سارتر أعاد تشغيل الآلة الجهنمية ، التي سبق أن بيّن كوكتو كيفية عملها وخضوعها للقدر . لكن « سرعان ما تقلق الآلهة ، لأن آلتها التي يستخدمها الانسان معرضة للكسر . فإنسان العصر الحديث شهد تفجر الحرية في ذاته . ولا تستطيع الآلهة القيام بأي عمل ضد هذه الحرية ، والانسان الذي خلقته ، لأنه انسان مسؤول ، وبصير بأفعاله » (ص ١١٩) . وجدير بالذكر أن هذا الناقد امتدح مسرحية سارتر الى أقصى حد : « هذا بلا شك أهم عمل درامي صفق له

الجمهور من عدة سنوات » (ص ١٢٠) . وقال في المقالات التي كتبها عنها بعد التحرير مباشرة ، انها مسرحية « مقاومة » بمعنى الكلمة ، اذ يدفع فيها سارتر الجمهور الى الوعي بموقفه المأساوي ، بلا رحمة . وأكد الناقد الثاني - معتمدا بلا شك على الحديث الذي أجري مع سارتر أن المسرحية كتبت من أجل الحوار الطويل بين زيوس وأوريست ، وقال ان « الذباب » فيها شيء أعمق من « الآلة الجهنمية » ، فهي « مأساة الانسان في العصر الحديث ، انسان لا يخضع فجأة لارادة الآلهة ، ويريد أن يتحرر من نير عبوديته ليفلت من القدرية ، وما هذه الأخيرة الا تعبير عن انعدام ارادته » (ص ١٢٠) .

والغريب أن يكون ناقد الصحيفة الالمانية Pariser Zeitung هو الذي أحس بالذات بفكرة الحرية التي تهدف اليها المسرحية ، ورأى أن لها صدى عاليا . فلقد لاحظ أن سارتر لا يهتم الا بالفعل ، بعكس (هوتمان) الذي جعل من الانسان الواعي بذنبه محور مسرحيته : « إيفيجينيا » . ففي « الذباب » ، يتخذ الشعب موقفا يتعارض مع موقف الفرد ، ويرمز الذباب الى الذل والاهانة . وأوريست ، عند سارتر لا يلجأ الى القتل رغبة في الانتقام ، وانما في الحرية . فهو لا يطرد أشباح الغرائز بعيدا عن الجماهير لكي يسعد هذه الأخيرة أو يتولى الحكم ، وانما يفعل ذلك سعيا الى مجد الانسان الأعلى ، ولا شك أن الناقد يقصد بقوله هذا نقل فكر نيتشه الى المسرح . وأدرك هذا الناقد جيدا أن سارتر يعالج من خلال الأسطورة وتحت ستارها ، موضوعا يرتبط بالأحداث الراهنة . فلقد أكد في البداية على الشعبية الكبيرة التي حظي بها المسرح الباريسي بعد الهدنة ، وقال ان المسرح أصبح ، كما كان في فترات ازدهاره ، ساحة تدور فيها المعارك الفكرية . وفي معرض حديثه عن مسرحيات آنوي ، لاحظ ان المسرح أصبح وسيلة للهرب من الواقع والحلم ، حلم لا شأن له بالواقع ، لكن ظاهريا فقط . وأوحت اليه هذه المسرحية « الرائعة » بالجملة الآتية : « الويل لمن ينادي شخصا يمشي وهو نائم ، ويجعله يستيقظ» (١٢٥) .

فأوريست يطالب بالحرية والحريات ، لكنه يترك الشعب غارقا في الفوضى ، ويذهب ليغرس أفكاره المثالية في مكان آخر . وكذلك فعل سارتر : فلقد أشاع الاضطراب في نفوس المتفرجين ، وانتزعهم من ميلهم الى الهرب ، لكنه لم يُشر الى أي مخرج .

ورأي الناقد الالماني يدعو الى التساؤل عن الأسباب التي يقف على نوايا سارتر - فيما يتعلق بالوضع الراهن - ، في حين لم يقف عليها نقاد الصحف الباريسية ، في مقالاتهم على الأقل . وتفسر الكاتبة هذا الوضع بقولها ان الناقد الالماني اتخذ منذ البداية موقفا متفهما ، واستهدف معنى المسرحية بصفة خاصة ، ولم يأت اهتمامه بالجانب الجمالي الا في المرتبة الثانية . واتخاذه هذا الموقف جعله يربط بين سارتر ، ونيتشه ، وجيد . وكان ربط مسرحية سارتر بنيتشه على الأقل ، طبيعيا جدا ، لأن النازيين كانوا قد جعلوا من هذا الفيلسوف أبا روحيا لهم ولأيديولوجيتهم ، وكان المثقفون الألمان قد ألفوا فلسفته . واذا كان الناقد الالماني قد شبّه أوريست بالانسان الأعلى ، فلأن بطولة أوريست الفردية ليست بعيدة عن ذلك الفرد الأرستقراطي الذي تحدث عنه نيتشه ، الذي يتجاوز الخير والشر ، ويخلق قيمه الخاصة ، ويؤكد حريته . ورأى هذا الناقد أيضا أن خاتمة المسرحية المفتوحة جعلت منها مسرحية نضالية . ففعل أوريست أشاع الاضطراب في نفوس سكان آرجوس ، لكن عليهم وحدهم تقع مسؤولية استخلاص نتائج ذلك الفعل ، وعلى المتفرجين أن يحذوا حذوهم . هكذا وجد صاحب نظرية الأدب الملتزم ناقدا فسّر مسرحيته تفسيرا يتفق كل

الاتفاق مع نواياه ، ولمس اللبس والغموض الذي يسيطر على خاتمة المسرحية ، والفرق بين نوايا أوريست والتحرر الفردي .

وقال كل النقاد ان زيوس ، في إطار الأسطورة التي عالجها سارتر ، لا يمثل الا ذاته ، أي إله الأساطير القديمة . لكن ناقدا واحدا ـ كان يكتب في الصحف المصرح بها في تلك الفترة ـ تحدث عن منظور مسيحي . هذا الناقد هو هنري جيبون ، الذي رأى في زيوس ، لا أوريست أو إلكترا ـ الشخصية المحورية في المسرحية . لقد فسَّر معارضة زيوس لأوريست بأنها قطيعة بين اله المسيحيين و « الانسان الذي اصطفاه » ، ذلك الانسان الذي استخدم حريته ضد خالقه ، ورفض طاعته . ورأى أن القيمة الرئيسية في « الذباب » هي فداء آدم . . « الانسان المتمرد » ، بموت المسيح . وهكذا ربط بين تمرد أوريست والخطيئة الأولى ، وقال ان هذه الخطيئة بالذات هي الفعل الذي ينتزع به أوريست نفسه من اللاأصالة كما يفهمها سارتر . أكثر من هذا : أراد أوريست ، بارتكابه لجريمته ، أن يكفر بدوره عن خطيئة سكان آرجوس الأولى ، ألا وهي كتمانهم أمر مقتل أجاممنون ، واستعباد كل من ايجست وزيوس لهم . ومن ثم ، لا تتمثل الخطيئة كما صورها سارتر في « الذباب » في عصيان الله ، وانما في طاعته .

واتخذ كل النقاد بلا استثناء تقريبا ، موقفا وصفيا خاليا من أي حكم ، عند حديثهم عن معنى « الذباب » ، وطبقوا على المسرحية مجموعة من المبادىء العالمية ، فيما يبدو ، وقدموا عامة الشكل على المضمون والمعنى . قال عدد منهم ان خطأ سارتر الأساسي يكمن في مخاطرته بالكتابة للمسرح ، في حين يفتقر الى الصفات المطلوبة في الكاتب المسرحي ، وقال أحدهم ان أكبر دليل على ذلك هو عدم استغلاله العناصر الدرامية التي تحملها أسطورة أوريست في طياتها . فبدلا من أن يجعل من لقاء أوريست وإلكترا ، اليتيمين ، موقفا ذا أثر مسرحي مؤكد ، تحدث باستفاضة عن حالة إلكترا الذهنية وطباع أخيها . كذلك ، لم يسدل الستار بعد ذروة المسرحية ، أي مقتل ايجست وكليتمنسترا ، بل عاد بالأخ وأخته الى المسرح ، لكي يسبر كل منهما أغوار ذاته . وقال ناقد : لا نريد هذه « الثرثرة التي لا تنتهي » . . وهذه « المساومات الدائمة » . . وهذه « المناقشات الرتيبة » . . . لأن كل هذا يؤدي الى الاطالة في الحديث ، وافتقاد المسرحية الى الحركة ، وانعدام الفعل . وأسوأ مافي الأمر أن الضربة التي يوجهها أوريست لقتلة أبيه لا تثير خوف المتفرج ، بل تجعله يشعر بالملل ، لأن سارتر لم يحترم القاعدة الأرسطية الخاصة ببناء المسرحية . وكان سارتر قد قال ، في تقديمه لمسرحيته عام ١٩٤٣ : إنها « مأساة » ، وكان السياق المسرحي المعاصر له قد سعى الى تجديد هذا اللون . ورأى بعض النقاد أن التجديد موجود في مسرحية سارتر ، لكن أغلبهم رأى عكس ذلك . وربما كان هذا هو السبب الذي جعله يسميها : « دراما » عندما نشرها . وترى مؤلفة الكتاب أن هذه التسمية أكثر ملاءمة لطابع المسرحية « الهجين » ، ما دامت تشتمل في آن واحد على بعض العناصر المثيرة للانفعال وبعض اللحظات الكوميدية . ويتفق هذا مع فكرة سارتر التي تستهدف في نفس الوقت مشاركة المتفرج ، والمباعدة بينه وبين العرض الذي يشاهده .

ورأيُ النقاد عامة في لغة المسرحية يُماثل رأيهم في بنائها الدرامي . لاحظ البعض أن أسلوب سارتر « الجيد » يدل على موهبته اللغوية . . لكن سرعان ما تداركوا الأمر ، وقالوا ان هذه اللغة لا تناسب المسرح لأنها لغة « أدبية » صرفة ، ولغة علمية وفلسفية . ذلك أن سارتر ظل أديبا ، وصاحب نظرية يقظا ، و « جامع

كلمـات » . . رغم الجهد الـذي بذلـه لكي يرقى الى مستوى الشعراء . وأستاذ الفلسفة دائما وراء الكاتب المسرحي .

هكـذا استخدم سـارتر المسـرح كأداة للتعبير عن أفكاره . واتخاذه هذا الموقف عمدا أضر بحركة المسرحية وأساء اليها ، وسلبهـا التلقائيـة والحياة ، وهمـا السمة الأسـاسية للعمـل الفني الأصيل . لـذلك ، لم يحتفظ أورينست والكتـرا ، من شخصيتهما المـأسـاويـة ، الا بـالاسم فقط . فالنقـاش يـدور ، في الـواقـع ، بـين مفهومين فكريين أكثر مما يدور بين شخصيتين من لحم ودم . وهذا رأي كثيرا ما سمعه سارتر في حياته ككاتب مسرحي .

وتساءل أحد النقاد : « كيف لا يدرك المخرج ، منذ أول (بروفة) . . ان هذا الحوار الذي تحتل فيه الأفكار الفلسفية والأدبية حيزا أكبر من القيمة الدراميـة ، لن يحظى باهتمام المتفرج ؟ » (ص ١٣١) .

وأبدى البعض تحفظا ، وقالوا انهم يفضلون قـراءة المسرحية على مشاهدتها . . وكشفت احـدى المقالات عن أن سارتر ليس حالة فردية ، بل هو مثال لمرض انتشر في المسرح الفرنسي في تلك الفترة ، مرض يتمثل في غزو الكتـاب للمسرح ، أي في ظهـور كتاب مسـرح غـير محترفين ، لا يحترمون قواعد التكنيك المسرحي . هذا بـالاضافـة الى النقاش الـذي كان دائـرا آنذاك حـول « المسرح الأدبي » في مجال النقـد . وكان هـذا المفهوم المسرحي الجديد ، الذي يؤكد قيمة النص ، قد وضع حدا للخلاف والانفصام بين المسـرح والأدب . وكان فكر سارتر لا يزال متشبعا به . لذلك عاب النقاد على مسرحه طابعه الأدبي المفرط ، وطابعـه الذهني المفـرط أيضا .

وكـان الميل الى القبـح الذي لمسـه بعض النقاد في « الـذباب » التيمـة الثـانيـة التي سيـطرت عـلى نقـد المسرحية ، من الناحية الجمـالية . حتى هـ . جييـون الذي دافع عن المسرحية ، لاحظ أن العيب الوحيد فيها هو اعتماد الكاتب على الخوف ، والقبح والعفن . فلقد استخدم صورا مقرزة تذكر القارىء برواية « الغثيان » في حديثه عن « سـوء نية » سكـان آرجوس ، الـذين يخضعـون للآخـر ويتخلون طـواعيـة عن حـريتهم . فأصبحت آرجوس « جيفة يؤمّها ويؤرّقهـا الذبـاب » الذي يتغذى من اللحم العفن الذي تلقيه إلكترا عند قدمي زيوس . واشتملت المسـرحية كلهـا على صـور للتحلل ، الذي ينتقل ايضـا الى لغة سكـان آرجوس ومجال الجنس . ولم يوجد إلا ناقد واحد إكتشف بطريقة واعية هجاء سارتر للمجتمع وراء جماليـات الرفض ، والخطّة المتعمّدة ، والرموز البائسة ، والسواد الذي لا ينتهي . وصدم أغلب النقاد بجماليات « الذباب » فلم يقيموا علاقة بينها وبين مضمون المسـرحية ، واكتفـوا بمقارنة سارتر بجان جيرودو . . آخـر من قدّم صـورة درامية حديثة لأسطورة أوريست ، فرأوا في « الذباب » محاكاة رديئة « لألكترا » وربط نقاد آخرون بين سارتـر وزولا . . فزولا ، الكاتب الطبيعي ، كان قد عارض الفكـرة الكـلاسيكيـة القـائلة بـأن الفن والجمـال لايفترقان ، وأعطى القبح مكانة أدبية . وجدير بالذكر أن النقاد الذين كـانوا يكتبـون في الصحف الباريسيـة الهامة آنذاك كانوا ينظرون الى القبح على أنه ظاهرة فردية منعزلة ، ولذلك ، لم يستخلصوا النتائج المترتبة عليه في مضمون مسرحية سارتر .

واحتل الحديث عن الاخراج مكانا هاما في مقالات النقاد .

قـال البعض ان دولان المخـرج الـذي كـان في الـطليعة ، حـاول أن يبهر المتفـرجين بـإخراج متنـافر العناصر ، مكوناته الأساليب التى شاعت في السنوات التالية للحرب العالمية الاولى . وقيل هذا عن الديكور

خاصة . . فلقد كان مزيجا غير منسجم من التكعيبية والدادية والمستقبلية . قال أحد النقاد ان اخراج المسرحية يذكره ، بالتعبيرية ، وقال آخر انه يذكره بالرمزية ، بل بالسريالية . وتُوِّج كل هذا بالفن الزنجي والموزيكهول . وكان الفنانون التكعيبيون والسيرياليون يمثلون الانحطاط في مجال الفنون ، في نظر الايديولوجيا السائدة في عهد الاحتلال . حتى الأعمال السيريالية التي أبدعها بيكاسو ، بعد فترته التكعيبية ، وصفت بأنها تعبير عن فن متدهور . وهكذا أصبح اخراج دولان ، الذي استخدم أساليب منحطة ، بدعها فنانون غير مرغوب فيهم سياسيا ،إخراجا يسعى الى الاثارة : فلقد دعم وأكد جماليات الرفض التي دلّ عليها النص ودلت عليها رموزه المنفرة .

وواقع الأمر ، أن الأساليب التي تحدث عنها النقاد كانت تتعارض مع النزعة التوافقية ، والتماثيل ، والأقنعة التي وضعها الممثلون الثانويون على وجوههم ـ الذباب ، والأبله ـ كانت مستوحاة من المذهب التكعيبي . وكان اكتشاف الأقنعة الزنجية والنحت الزنجي أصلا لذلك الأسلوب الذي يصور كل شيء في شكل هندسي . وتذكر أحد النقاد الموزيكهول عندما شاهد أزياء الذباب وأجنحته ، وتذكر آخر (الفرنش كان كان) عندما رأى أجنحة الذباب السوداء . وإذا كان النقاد قد أبدوا هذه الآراء ، فلأن العناصر المرئية ، والاحتفال بيوم الموتى ، سيطرا على العرض ، ولأن هذه الأساليب كانت وسيلة ميسورة للدلالة على كل ما يبتعد عن الطرق المألوفة ، ويصدم البورجوازية . ولم تكن الدادية أو السريالية مفهومة إلا من الصفوة . وتلاحظ الكاتبة ان الكثيرين قارنوا دولان في دور زيوس بلوي جوفيه . . في دور الشحاذ في مسرحية جيرودو : « إلكترا » ، ولم يكن دور أي منهما موجودا أصلا في الأسطورة القديمة . ورغم ما قيل ، فقد عبّر الاخراج عن المناخ السائد في باريس أثناء الاحتلال : مناخ خانق ويستحيل فيه التنفس . وإذ نقلت « الذباب » الى المسرح جو الحياة اليومية في فرنسا المحتلة فهي لم تساعد المتفرج المتوسط على الهرب من همومه ، كما كان يتوقع .

وتلاحظ الكاتبة أن « الذباب » لم تتعرض للنقد والهجوم فقط . فلقد أعجب بها البعض ، ولابد من أن يعرف القارىء هذا ، لأن النقاد الذين اعجبوا بالمسرحية قليلون ، وأقل أهمية من اولئك الذين هاجموها . وغضب النقاد للطريقة التي استقبلها بها كبار النقاد وكتبوا بها عنها في الصحف الباريسية . وجدير بالذكر أن المدافعين كانوا ينتمون الى اتجاهات وتيارات مختلفة . وتذكر الكاتبة رأي أحد المدافعين ، الذي قال : « أحدثت (الذباب) صدى عميقا ، سواء في اوساط المثقفين أم بين الشباب الذين رأوا فيها إتصالا بعالم جديد ، وأحسوا أنهم أمام اكتشاف جديد » (ص ١٥٠) .

أما الناقد ت . مونييه ، فقال ان « الذباب » كانت مسرحية ناجحة وفاشلة في آن واحد : ناجحة ، لأن أهمية هذا العمل وموضوعه كانا واضحين لكل من لا ينظر الى المسرح باعتباره تسلية تافهة . وفاشلة ، لأن الجمهور كان مبعثرا في مسرح لا تناسب ابعاده الطريقة التي أخرجت بها ، ولأن النقاد الباريسيين المعادين ، من حيث المبدأ ، لكل ما يخرج عن السبل المألوفة ، كانوا عاجزين عن فهم معنى هذا العمل الفني الذي يسعى الى هدف سام واضح ومثير . ويذكر هذا الناقد موقف هؤلاء النقاد من رسالة سارتر التي تتمثل ، في رأيه ، في اتخاذ موقف ميتافيزيقي ، وأخلاقي ، وسياسي بالتالي .

وكما سبق أن فعل هـ . جيبون ، رأى (ت .

مونيبه) في المسرحية عملا يتناول موضوعات أساسية : العلاقة بين الحرية والطغيان ، والنظام والفوضى ، ونادرا ما كانت تعالج الانتاج المسرحي المعاصر . فضلا عن أن النص كان محور المسرحية . مما يتفق مع افكار هذا الناقد الذي يختلف عن سائر النقاد المتمسكين باحترام قواعد البناء المسرحي ، ويطالب بأن يكون للنص المسرحي قيمة أدبية ، اولا وقبل كل شيء .

والجدير بالملاحظة : أن المتفهمين لرسالة سارتر ، بكافة أبعادها في « الذباب » كانوا اولئك الذين تلقوا تعليما فلسفيا ممتازا ، مثل سارتر تماما ، وجميعهم ، بلا استثناء تقريبا ، إعتمدوا على النص المكتوب، لا على العرض المسرحي ـ وهو وقتي زائل ـ أو على إخراجه .

وتتساءل الكاتبة : هل كانت « الذباب » مسرحية مقاومة ؟ . . وتجيب بقولها ان هذا الموضوع لا يزال يثير جدلا . فغداة التحرير ، حياها النقاد في الصحف ـ وكانت سرية قبل ذلك ـ ، ورأوا فيها مثالا ممتازا للمقاومة ، بل أصبح سارتر رمزا للمقاومةالثقافية في العقد الذي تلا الحرب مباشرة . لكن الذين ساندوا السياسة الألمانية أيام الاحتلال ثاروا لذلك ، وذكروا أن المسرحية عرضت بعد مباركة الرقابة الألمانية لها ، أي أن سارتر كان متعاونا مسرحيا مع المحتل . وأمام هذه الآراء ، ظل أنصار النقد الجامعي يهتمون بالمعنى الفلسفي للمسرحية فقط ، لكنهم لم يشكوا قط في أن « الذباب » تندرج تحت اسم « المقاومة » .

●●●

تتبع الكاتبة في تحليلها لمسرحية سارتر الأخرى : « الجلسة سرية » (١٩٤٤) ، نفس المنهج الذي اتبعته في تحليلها « للذباب » بكافة خطواته . وتبدأ بالحديث عن نوايا سارتر ، وتتوقف عند عبارة وردت في « الجلسة سرية » ، وأثارت كثيرا من الجدل والنقاش حول ما تعنيه . وهذه العبارة هي : « الجحيم هو الآخرون » . . والتي لم يفهمها الكثيرون . أما ما تعنيه ، فهو أن علاقتنا بالآخرين ليست جحيمية بالضرورة ، لكنها تصبح كذلك اذا كان الانسان تابعا للآخرين ولا « يعني هذا قط انه لا يمكن أن تكون لنا علاقات ، مع الآخرين . » (ص ١٩٥) .

لكن ، ما الذي جعل من الآخرين جحيما في « الجلسة سرية » ؟؟ . . عبثا يحاول (جارسان) الهارب من الجندية ، أن يحصل من (انياس) على تأكيد بأنه ليس جبانا ، وعبثا تحاول (إنياس) ذات النزعة الشاذة إمتلاك (إيستيل) ، وعبثا تحاول إيستيل إغراء (جارسان) . كل منهم يجري وراء الآخر ، ولا يلحق به ! . . وتفشل أي محاولة للتواطؤ بينهم ، نظرا لوجود طرف ثالث ، هو بمثابة الجلاد للاثنين الآخرين . وفسر سارتر في مقدمة ١٩٦٥ سبب الأهمية التي يتخذها الآخرون في نظرنا بقوله انهم « أهم ما فينا فيما يتعلق بمعرفتنا لذاتنا » . . لذلك تتمثل علاقاتنا الأساسية بالآخرين في الصادية والمازوشية ، وهي علاقات محكوم عليها بالفشل ، لأن الآخرين يهربون منا عندما نسعى اليهم ، ويتملكوننا عندما نهرب منهم .

وتستطيع شخصيات « الجلسة سرية » تحليل ماضيها إذا شاءت ، لكنها لا تستطيع أن تستخلص منه أية نتائج ، لأنها ميتة . فهي مطابقة تماما لماضيها ، وبالتالي ، لا تستطيع أن تتجه الى المستقبل . والصورة التي تكونت لدى الأحياء عنها تجمدت الى الأبد . وهي أقل حرية من الأحياء الذين يوجدون معها في نفس

المكان ، لأن الغرفة ، كما تصفها المسرحية ، خالية من المرايا والنوافذ التي كان يمكن أن تعكس صورتها كما تراها هي ، لا كما يراها الآخرون . وهي لا تجد أمامها إلا مرآة عين الآخرين التي كتب عليها أن تواجهها الى الأبد ، مادام الجميع لا يستطيعون إغلاق عيونهم او إطفاء النور . وتلاحظ الكاتبة أن سارتر لم يجعل من الموت بمعناه الحقيقي هدفا للمسرحية ، بل أعطاه معنى رمزيا .

ويبدو ، لأول وهلة ، أن الجمهور استقبل « الجلسة سرية » بنفس الطريقة التي استقبل بها « الذباب » . واذا كان هذا صحيحا ، فإن التغيير انصب أساسا على اسباب الحكم والآراء .

هاجم النقاد « الذباب » لاعتبارات جمالية ، لكنهم هاجموا « الجلسة سرية » لأسباب أخلاقية . . ووافق كثير منهم على جانبهاالجمالي ، ورأوا بصفة عامة أن مؤلف « الذباب » كاتب مسرحي مبتدىء ، لكن نسبة لا بأس بها من الذين هاجموا « الجلسة سرية » أكدت أن كاتب المسرحية موهوب . وجدير بالذكر أن النقاد الذين استقبلوا المسرحية الجديدة إستقبالا حسنا لم يكونوا نقادا هامشيين ، كما كان الحال بالنسبة « للذباب » .

ومن الواضح أن موضوع « الجلسة سرية » كان أصعب ، من حيث الفهم ، من موضوع « الذباب » . . واستعصى هذا الفهم على أغلب النقاد . . لأن المسرحية لا تتضمن الا أحداثا قليلة . قال ناقد في هذا الصدد : « ان رواية مالا يروى ، من حيث المبدأ ، محاولة لا أريد المخاطرة والقيام بها » (ص ٢١٥) . ولم يتوقف أغلب النقاد عند الموضوع ، كما جرت العادة في مثل هذه المقالات ، بل اكتفوا بوصف المسرح ، مسرح الأحداث ، وصفا دقيقا ، بكل تفاصيله ، ولم يتساءلوا عن معناها الرمزي . . وفضلوا التوقف طويلا عند ماضي الشخصيات ، لأنه يتضمن أحداثاً ثابتة كالزنا ، والهرب من الجندية ، والقتل ، والانتحار . ولخص أغلبهم ما يدور على المسرح في هذه الجملة الشاملة : « ثلاث شخصيات يمزق بعضها البعض الآخر » . . . أو « ثلاث شخصيات تعذب كل واحده منها الشخصيتين الآخريين » ولحسن حظ النقاد ، أورد سارتر في مسرحيته جملا ترسخ في الأذهان ، مثل « كل منا جلاد للآخرين » . وقال أربعة عشر ناقدا بوجود حلقة مفرغة تجمع ما بين الشخصيات الثلاثة . . وأدركوا ان إنياس تطمع في ايستيل ، وأن ايستيل تطمع في جارسان . لكن هذا الأخير كان أقل وضوحا من الشخصيتين الأخريين : فلقد قال البعض انه يسعى الى تبرير انياس لموقفه ، في حين قال البعض الآخر إنه لا يريد إلا أن يترك وشأنه ! . .

ولم تكن الرذيلة ، بالمعنى الذي يعطيه سارتر لهذه الكلمة ، أي سوء النية ، محور المناقشات التي دارت حول المسرحية ، بل دارت هذه المناقشات حول تعارضها مع الأخلاق ، بالمعنى التقليدي لهذه العبارة ، وأبدى أكثر من ثلث النقاد إشمئزازهم من الشخصيات والحدث ، وقالوا إنها « وحوش » و « مخلوقات شيطانية » . . الخ . . . . واتهم سارتر بالدعوة الى الانحلال وإفساد الشباب ، وذهب البعض الى حد المطالبة بمنع عرض المسرحية . وأبدى بعض النقاد الألمان رأيا مماثلا لرأي النقاد الفرنسيين . لكن المسرحية لم تثر إشمئزاز كل النقاد . . فلقد قال أحدهم أنها أثرت فيه بصدقها وصراحتها . . وقال آخر ان العرض أعجبه لطابعه التجريدي .

ودارت المناقشات حول الطابع البلا اخلاقي للمسرحية بين مجموعة متباينة من النقاد ، منهم المهاجم ومنهم المدافع ، مرورا بالذين ادعوا الحياد ، أو كانوا كذلك فعلا . وكانت الأسباب التي أدت الى مهاجمة سارتر ومسرحيته مختلفة للغاية : الحرص على مبدأ « اللياقة » ، والارتباط باللحظة التاريخية الراهنة ، أو الايديولوجيا السائدة ، الخ . . . وتلاحظ المؤلفة أن الذين هاجموا سارتر بعنف كانوا ينتمون عامة الى اليمين أو أقصى اليمين ، أما الذين دافعوا عنه وعن مسرحيته ، أو مروا مر الكرام على موضوع الاباحية سالف الذكر ، فكانوا ينتمون الى اليسار القديم . لكن كل هذا لم يخل ، بطبيعة الحال ، من بعض الحالات الاستثنائية .

والملاحظ أن النقاد لم يخرجوا قط عن إطار المعنى الحرفي للمسرحية ، وركزوا اهتمامهم على الجحيم ، أو الطريقة التي صور بها ، لاعلى الاثنين معا . وأحس البعض ازاء ربط سارتر الوثيق بين الجحيم والواقع اليومي ، بنواياه . . لكن التعرف على هذه النوايا تحول الى مشكلة لم يجدوا لها حلا .

وحاول إثنان من النقاد تفسير التناقض بين الحياة والموت بقولهم إن شخصيات « الجلسة سرية » تحاول البقاء على قيد الحياة . . . وانها تجمع بين الواقعية والرمزية . . وأنها ميتة بالمعنى الحقيقي والمجازي لهذه الكلمة . . . ولا تستطيع أن تقتل نفسها لأنها قد ماتت .ورأى نصف النقاد تقريباً أن الجحيم ، كما تناولته المسرحية ، صورة من الحياة ، وأبدوا أسفهم لهذه الرؤية التشاؤمية . ورأى البعض أن العلاقة الرمزية بين الجحيم والحياة هي من الوضوح بحيث أصبح الحديث عنها لا يجدى . ورأى البعض الآخر أن المسرحية تعبر « عن عزلة الانسان الجوهرية » . . . وأن « كل انسان يحمل جحيمه في نفسه » !! وهذه الرؤية رؤية تشاؤمية ، لأن الشخصيات الثلاثة لا تأمل في الهرب من قدرها ، ولأن موقفها لا علاج له ولا رجعة فيه . وربما أوحى بذلك عنوان المسرحية الذي يشير الى عالم « مغلق » ! . .

وأيا كانت الآراء التي أبديت ، فهي تتفق مع نوايا سارتر ، على الأقل مع تلك التي أعلنها بعد مضي عشرين عاما على كتابة المسرحية . لقد أراد أن يثبت أهمية الحرية ، لكنهم نسبوا إليه أفكارا لا أخلاقية ، او تشاؤمية ، أو قدرية .

لكن ، أين الحرية . . و « سوء النية »كما يفهمه سارتر من كل هذا ؟

استخدم اربعة نقاد فقط - من ستة وثلاثين ناقدا - كلمة « الحرية » في مقالاتهم ، وذكر إثنان من هؤلاء الأربعة الكلمة ليؤكدا أن الحرية لا شأن لها بالمسرحية . وكان يمكن أن يدرك النقاد نداء الحرية من المشهد الذي يفتح فيه الباب ، ويمكن أن يفسر تفسيرا رمزيا . لكن الجميع لم يروا فيه مخرجا : عبثا يحاول جارسان دق الباب ، ويخاف أن يخرج منه ، ويبقى ، لأنه يريد من انياس أن ترد اليه اعتباره ، بأي ثمن . وتذكر المؤلفة ناقدا واحدا فقط منهم فتح الباب على أنه مخرج ممكن : اذا كان جارسان لا يخرج منه ، فلأنه اختار قدره بنفسه . .وفسر ناقد واحد المسرحية تفسيرا يتفق مع نوايا سارتر . . يقول هذا لقرائة : ان الآخرين لابد منهم لكي نعرف ذاتنا . . فوعي شخصيات « الجلسة سرية » يتجمد تحت انظار الآخرين ، لأنها شخصيات ميتة ، في حين يستطيع الاحياء الدفاع عن انفسهم أمام نظرة

الآخرين لهم . هكذا أجرى هذا الناقد عملية الاسقاط التي سعى اليها سارتر ، وفهم نداءه للحرية ، لأنه فهم المسرحية على أنها مجموعة متماسكة من العلاقات التي ترمز الى انعدام الحرية ، من خلال تصوير الكاتب لمكان الجحيم الأسطوري . أكثر من هذا : ذكر النقاد إطار المرآة الفارغ ولم يدركوا قيمته الرمزية ، لكنهم وقفوا عند هذه القيمة وقالوا : « قانون الجحيم عند سارتر يحرم المرايا . . . ومن ثم ، لا تستطيع الشخصيات أن ترى نفسها إلا في الآخرين !! تلك هي المأساة . . وهذا هو الجحيم ! . » (ص ٢٣٩) .

تتساءل الكاتبة بعد ذلك : هل كانت « الجلسة سرية » إنعكاسا للحظة التاريخية الراهنة ؟ . . وتجيب بقولها : ان البحث في هذه النقطة يفضي الى نتائج متناقضة . فلقد رأى الجمهور أن عبارة « الجحيم هو الآخرون » تقصد بالآخرين الألمان ، أما الجحيم ، فيقصد به الحياة التي يفرضونها على الباريسيين . واستقبل النقاد المسرحية بطريقة ربطت بينها وبين الأحداث المعاصرة . ويرجع ذلك الى جو المسرحية الذي عكس بالفعل جو تلك الفترة الخانق . . بل إن القلق الذي استولى على الشخصيات انتقل الى جمهور المتفرجين في الصالة . ورأى أحد النقاد في المكان الذي تدور فيه الأحداث « زنزانة » أو « غرفة في سجن » ، أو « حجرة تعذيب » . واذا كانت المسرحية إنعكاسا للأحداث الراهنة ، فهذا يعني أنها تفقد قيمتها خارج الظروف التي كتبت فيها .

واذا كنا نرى اليوم في « الجلسة سرية » أحسن مسرحيات سارتر ، من الناحية الجمالية ، فهذا لا يعني أن الجميع ادركوا ذلك عندما عرضت لأول مرة . واستخدم ثلث النقاد ، في حديثهم عنها ، نفس العبارات التي استخدموها قبل ذلك بعام : الاطالة ، والثرثرة التي لا تنتهي ، وتبعث الملل في نفس المتفرج . . لأن الكاتب يفتقر الى الحس المسرحي . وها هوذا يبني مرة أخرى مسرحيته بناء فوضويا . « فالجلسة سرية » لا بداية لها ولا نهاية ، وان كان البعض قد قال ان سارتر كان موفقا في المقدمة ، عندما جعل الشخصيات تكتشف المكان الذي توجد فيه تدريجيا . . .

وهاجم بعض النقاد المسرحية ، إستنادا الى بعض المعايير التي كانت سائدة آنذاك ، لكنهم نادرا ما رفضوها رفضا تاما . وكثيرا ما وجدت آراء متناقضة في المقال الواحد . وازدادت الآراء غموضا عندما قورن الرأي الخاص بالشكل بالرأي الخاص بالمضمون الأخلاقي . واعترض كثير من النقاد على القبح ، ومع ذلك أشادوا بموهبة سارتر . واذا كان هذا الاخير قد خيب أمل البعض ، من الناحية الجمالية أو الأخلاقية ، فان هذا لا يعني أنهم لم يتأثروا بالمسرحية . وتناقض آرائهم دليل على أنهم أحد سوا في المسرحية أبعادا لا تخضع لمعاييرهم العادية .

ووافق ثلث النقاد تقريبا على المسرحية ، بلا أدنى تحفظ ، وقالوا انها عمل جيد ، مبتكر ، وحدث مسرحي هام ، وان سارتر أهم حدث في المسرح الفرنسي الشاب . والذين هاجموها ، فعلوا ذلك باسم النظرية الكلاسيكية ، والأثر الذي يجب أن تتركه المأساة في المتفرج . فالمسرحية لا تشتمل على أحداث بالمعنى التقليدي للكلمة ، لكن حركتها القوية داخلية صرفة ، وهي تدور في مكان واحد لأن الديكور سيظل كما هو الى الأبد ، والشخصيات لا تخرج منه ، بعد أن تدخله، لأن الجلسة سرية حقا ، والمسرحية لا تنتهي . . لأن

الشخصيات لا تستطيع أن « تستمر فيما بدأته ، الى الأبد » . . بعد إسدال الستار . والعبث ، الكلمة المفتاحية في المسرحية ، حل محل التطهير الأرسطي .

وأبدى أحد النقاد رأيا صائبا عندما قال انه يجب اعتبار « الجلسة سرية » « وحالة الحصار » مؤشرين لما سمي بعد ذلك باللامسرح ؛ فهما تتضمنان بعض العناصر التي تميز بها هذا الاتجاه : حذف القصة ، وقيمة الانحطاط الانساني ، والشر ، والموت الخ . . . ونلاحظ ان النقاط التي دار حولها النقاش ، في هذا الشأن ، جزء من تلك النقاط التي نوقشت بعد ذلك ببضع سنوات . . عند الحديث عن مسرحيات بيكيت ويونسكو .

وفي « الجلسة سرية » ، لم يقدم سارتر نداء مباشرا الى المتلقى ، وانما قدم له مثالا معكوسا : هكذا أنت ، إذا لم تستخدم حريتك . والمكان الأسطوري الذي اختاره جعل أي خاتمة مستحيلة . لذا ، اقتربت المسرحية من ذلك الشكل الدائري الذي تميز به عدد كبير من مسرحيات « اللامسرح » . وقالت ناقدة ان العناصر الخاصة بالجحيم والموت تؤدي الوظيفة التي يؤديها التغريب عند برخت : فهي تزيل الابهام عند المتلقي . واذ يجعل الكاتب هذا الأخير يتأرجح بين المشاركة والتغريب ، يثير فيه الضيق ، والوعي المطلوب بالتالي .

كلمة أخيرة عن الأخراج : لاقت الطريقة التي أخرج بها ريمون رولو المسرحية ، موافقة الجميع ، وقيل انها بسيطة ، وذكية ، ودقيقة ، وأن الديكور بفراغه عكس يأس الشخصيات . ودهش النقاد لهذه الغرفة التي تكاد تخلو من الأثاث ، ولا توجد فيها الا نافذة مغلقة وباب موصد . وتساءل الكثيرون عن فائدة الجرس الذي لا يسمع وإطار المرآة الفارغ . وقال البعض ان « الجلسة سرية » مدينة بنجاحها للممثلين .

●●●

ربما يقول قائل : ما الذي يمكن أن يضيفه الدارس الى ما قيل عن سارتر عامة ، ومسرح سارتر خاصة ؟. لكن إنجريد جالستر ، استطاعت أن تقبل هذا التحدي ، وأضافت جديدا الى ما نعرفه عن مسرح هذا الكاتب . ولا يتمثل هذا الجديد في المعلومات التي تقدمها بقدر ما يتمثل في المنهج الذي اتبعته ، والمادة التي اعتمدت عليها . فلقد طرقت مجالا أصبح موضع اهتمام الباحثين في السنوات الأخيرة ، ونقصد به مجال التلقي ، ومادته هنا هي مسرح سارتر . وهي تعتمد على « النقد التلقائي » ـ حسب تعبير الناقد الفرنسي : أ . تيبوديه ـ أي نقد الصحافة اليومية ، لا الصحافة المتخصصة ـ وازدادت رؤيتها ثراء . . لأن هذه الصحف تمثل الصحف الألمانية والفرنسية في عهد الاحتلال ، وبعد التحرير . وحرصت الكاتبة على وضع مقالات النقاد في السياق السياسي والثقافي الذي تميزت به هذه الفترة . واقتصرت دراستها على مسرحيتين ، لكنها تنوي مواصلتها ، فيما يبدو . وتحليلها للوثائق الخاصة « بالذباب » جعلها تعود الى نقطة طالما أثارت جدلا : هل يمكن اعتبار هذه المسرحية مسرحية « مقاومة » ؟. . واعتمدت الكاتبة ، في ردها على هذا السؤال ، لاعلى الصحف فحسب ، وإنما على وثائق الرقابة الألمانية التي لم تنشر بعد وعلى شهادة المعاصرين أيضا.

ومما لاشك فيه أن اهتمامها بتلقي المسرحيتين عندما عرضتا لأول مرة ، وفي ظروف بعينها ، ألقى الضوء على

المناخ الثقافي الذي كان سائدا آنـذاك ومناخ المسـرح خاصة ، وهذا يعني أن دراستها تعتبر وثيقة تاريخية الى حد ما . . فضـلا عن انها تأخـذ في الاعتبار العـرض المسرحي ، الذي أصبح موضع اهتمام النقاد ، بعد أن أغفل أو أهمل مدة طويلة . وعندما توخت الكاتبة الدقة في عرضها للموضوع ، أفـرطت أحيانـا في التفاصيـل واضـطرت الى التكرار . واهتمـامها بمـادة الصحـافـة اليومية ، التي ينظر اليها النقد الجاد على أنها سطحيـة وزائلة ، أعاد الى التلقائية مكانتهـا والى المتلقي الدور الذي طالما لعبه ويلعبه في نجاح المسرحية أو فشلها .

وهكذا أتت (أ . جالسـتر) باضـافة جـديدة . . أثـرت الدراسـات العديـدة التي سبق أن نشـرت عن مسرح : جان بول سارتر .

* * *

العـدد التـالي مـن المجـلة
العـدد الاول - المجـلد الثـامن عشـر
أبريـل - مـايـو - يونـيو
قسـم خـاص عـن
«الجنون في الأدب»

عالم الفكر تستطيع آراء قرائها

اليوم " وعالم الفكر " تقترب من استكمال العقد الثانى من حياتها ، فقد أصبحت علامة من علامات الفكر العربى وتوطدت مكانتها بين المفكرين والمثقفين العرب من الخليج الى المحيط . ان المجلة قد تجاوزت مرحلة الريادة الى مرحلة التأصيل وأرست لنفسها نمطا واضحا وتوجهات محددة ، وهى تخاطب جمهورها الخاص الذى حرص على مر السنين على تزويدها بعطائه الفكرى ، بقدر ماحرص على قراءتها .

و " عالم الفكر - وهى تتأهب لدخول العقد الثالث من عمرها فى عالم يشهد تطورات لم يعرف لها مثيلا فى تاريخه ، وفى واقع عربى يمر بتحولات عميقة وخطيرة - تحتاج الى استطلاع آراء قرائها فى شأن المستقبل . ومن ثم كان قرار مجلس الادارة التوجه بهذه الاستبانة اليكم ، طمعا فى أن تقتطعوا دقائق من وقتكم للاجابة على تساؤلاتها وأن توافوا ادارة المجلة بها :-

- كم عاما انقضت منذ أن بدأت فى قراءة " عالم الفكر " ؟

☐ أكثر من خمسة عشر عاما ☐ ١٠ - ١٥ عاما ☐ ٥ - ١٠ أعوام

☐ أقل من خمسة أعوام

- هل تطلع عليها بانتظام ؟

☐ نعم ☐ أكثر من نصف الأعداد ☐ أقل من نصف عدد الأعداد

- ماهى الأبواب التى تحظى باهتمامكم (مرتبة ترتيبا تنازليا من ١ - ٥) مع ترك الأبواب التى لاتهتمون بها دون ترتيب .

	١	٢	٣	٤	٥
التمهيد	☐	☐	☐	☐	☐
موضوعات محور العدد	☐	☐	☐	☐	☐
باب " شخصيات وآراء "	☐	☐	☐	☐	☐
باب " مقاطعات "	☐	☐	☐	☐	☐
باب " من الشرق والغرب "	☐	☐	☐	☐	☐
باب صدر حديثا "	☐	☐	☐	☐	☐

- ماهى الموضوعات التى تقترح أن تغطيها المجلة فى أعداد قادمة ؟

(مرتبة تنازليا حسب أهميتها) .

١ - ________ ٦ - ________

٢ - ________ ٧ - ________

٣ - ________ ٨ - ________

٤ - ________ ٩ - ________

٥ - ________ ١٠- ________

- هل ترى استمرار تخصيص كل عدد لموضوع معين ؟

☐ نعم ☐ لا ☐ أحيانا

- ماهى الأبواب التى تقترح اضافتها (مرتبة ترتيبا تنازليا)

١ - ________

٢ - ________

٣ - ________

- ماهى الأبواب التى تقترح حذفها ؟

١ - ________

٢ - ________

٣ - ________

- أية مقترحات أخرى :-

____

____

____

____

____

- ماهو رأيكم فى حجم المجلة ؟

☐ أكبر من اللازم ☐ مناســـب ☐ أقل من اللازم؟

- هل تجدون صعوبة فى الحصول على المجلة ؟ وماهى ؟

نترك لكم حرية ملء هذه البيانات الشخصية أو صرف النظر عن ذلك حسبما يتراوى لكم ؟

الاســـم : الوظيفة :

التخصص العلمى : مكان العمل :

العنوان ورقم الهاتف :

ترحب المجلة باسهام المتخصصين فى الموضوعات التالية :

(أ) الدراسات المستقبلية
(ب) الحاسب الآلى
(جـ) الأمن الغذائى
(د) الثقافات فى العالم الثالث
(هـ) الجنون فى الادب
(و) التجديد فى الشعر

دائرة الحوار (دعوة لاضافة باب جديد في « عالم الفكر »)

إن الطبيعة الجادة للدراسات والبحوث التي تنشر في « عالم الفكر » تعني ، بحكم التعريف في حالات كثيرة ، أنها لا تمثل فصل الخطاب أو جمّاع القول في الموضوع الذي تتناوله . وفي سعي « عالم الفكر » الحثيث لتحقيق المزيد من التواصل مع قرائها ، فإنها تنظر في أمر إضافة باب جديد فيها بعنوان « دائرة الحوار » ، تنشر فيه ما تتلقاه من تعليقات مركزة وجادة ومتعمقة ، وملتزمة بالمنهج العلمي وأدب الحوار في التعليق ، مع ردود كتاب الدراسات الأصلية على هذه التعليقات . وتتطلع « عالم الفكر » إلى أن يصبح هذا الباب منبرا لتبادل ثريّ ومفيد للآراء يمثل إضافة مجدية لما تنشره من دراسات وأبحاث ، وبما يحقق تفاعلا فكريا مطلوبا ومحمودا بين قرائها وكتابها .

و « عالم الفكر » تفتح الباب ، على سبيل التجربة ، لقرائها لرفدها بتعليقاتهم فيما بين ٥٠٠ ـ ١٠٠٠ كلمة ، حول ما ينشر فيها . فإذا ما وضحت استجابة القراء والكتّاب للفكرة ، وأدركت الاسهامات حجما معقولا ومستوى لائقا يبرر إضافة مثل هذا الباب ، بشكل غير دوري ، فسوف تبادر إلى ذلك ، شاكرة لقرائها وكتّابها حرصهم على التفاعل البناء معها وفيما بينهم لزيادة عطائها الفكري .

مجلس الادارة

البلد	الثمن	العملة
الخليج العربي	٥	ريالات
السعودية	٥	ريالات
البحرين	٤٠٠	فلس
اليمن الشمالية	٤,٥	ريالات
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس
العراق	٣٠٠	فلس
لبنان	٢,٥	ليرة
الأردن	٢٥٠	فلسا
سوريا	[illegible]	ليرات
القاهرة	[illegible]	مليما
السودان	٢٥٠	مليما
ليبيا	٣٥	قرشا
مسقط	٤٠٠	بايزه
الجزائر	٥	دنانير
تونس	٥٠٠	مليم
المغرب	٥	دراهم

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢,٥٠٠ دينار
البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ ,,

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام ـ المكتب الفني ـ ص.ب ١٩٣ الكويت

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

